

**Jean-Michel
Basquiat e
Guy Debord
em uma leitura
situacionista
do filme
*Downtown 81***



**Hélio Ricardo
Rainho¹**

**Jean-Michel
Basquiat and
Guy Debord in a
situationist
reading of
Downtown 81
movie**

Resumo

Este artigo propõe uma interlocução dialógica entre a Teoria da Deriva - criada pelo pensador francês Guy Debord para o movimento vanguardista de confronto da espetacularização da cultura conhecido como 'Internacional Situacionista' (1957) – e as intervenções estéticas de Jean-Michel Basquiat pelas ruas de Nova York no filme *Downtown 81* (2000), protagonizado pelo pintor americano nos primórdios de sua notoriedade na efervescência cultural nos anos 80. Pretende-se explorar as nuances da *flaneurie* de Basquiat - vagando pelo território do chamado *Low Manhattan*, transitando entre habitantes do *underground* citadino e grafitando as ruas com as mensagens críticas de seu heterônimo “SAMO©” - como um ato de anarquismo e intervenção do cotidiano apregoado pelos situacionistas.

Palavras-chave: Basquiat. Debord. Teoria da Deriva. Situacionismo.

Abstract

This article proposes a dialogic dialogue between the Theory of Drift - created by the French thinker Guy Debord for the avant-garde movement to confront the spectacle of culture known as 'Situationist International' (1957) - and the aesthetic interventions of Jean-Michel Basquiat through the streets of New York in the film *Downtown 81* (2000), starring the American painter in the early days of his notoriety in cultural effervescence in the 1980s. underground city and graffiti on the streets with the critical messages of his heteronym “SAMO©” - as an act of anarchism and intervention of everyday life proclaimed by the situationists.

Keywords: Basquiat. Debord. Drift Theory. Situacionism.

Introdução

Para além da ênfase frequente nas análises sobre a produção artística de um pintor, que associou a estética crua das ruas com o seletivismo das galerias de arte, o artista norte-americano Jean-Michel Basquiat (1960-1988) aparece, neste nosso objeto de reflexão, sob a peculiar observação de uma obra de referência - o filme *Downtown 81* (Figura 1) – onde o diretor Edo Bertoglio o transforma em protagonista de um documentário sobre a efervescência do submundo nova-iorquino dos anos 80, sem abrir mão, no entanto, da própria identidade de Basquiat como elemento transitório transformador da cidade e do espaço onde ele circula. Integrado à lógica do filme como personagem interativo de todo o *underground* por onde transita, Basquiat acaba fazendo de sua *flaneurie* um percurso conceitual que revela enigmas e ideologias intrínsecos ao discurso de suas obras.



Figura 1 – Basquiat e sua *flaneurie* conceitual em cena do filme *Downtown 81*.

Fonte: Divulgação/New York Beat Films (DOWNTOWN..., 2001, 71min)

É mister evidenciarmos que a proposição do artigo não é analisar a obra fílmica para fins de uma crítica cinematográfica. Antes, pretende-se – isto sim – conceber o artista Jean-Michel Basquiat como sujeito divagante (na arte, na vida e,

por conseguinte, no filme), cuja trajetória urbana possui pontos aderentes ao situacionismo derivacionista teorizado por Guy Debord. A sinopse do filme é assim descrita no site IMDb:

The film is a day in the life of a young artist, Jean Michel Basquiat, who needs to raise money to reclaim the apartment from which he has been evicted. He wanders the downtown streets carrying a painting he hopes to sell, encountering friends, whose lives (and performances) we peek into. He finally manages to sell his painting to a wealthy female admirer, but he's paid by check. Low on cash, he spends the evening wandering from club to club, looking for a beautiful girl he had met earlier, so he'll have a place to spend the night. *Downtown 81* not only captures one of the most interesting and lively artists of the twentieth century as he is poised for fame, but it is a slice of life from one of the most exciting periods in American culture, with the emergence of new wave music, new painting, hip hop and graffiti⁸⁸. (IMDB, 2000)

Muito embora todo filme seja concebido, via de regra, a partir de um roteiro, traçando previamente a locação das ruas e dos lugares percorridos por seus personagens, é evidente na sinopse que o pano de fundo de toda narrativa propõe ao espectador acompanhar não só a cena novaiorquina de uma época, mas relacioná-la pessoal e artisticamente com a vida de Basquiat. O texto sinóptico reitera que o roteiro oferece ao espectador a experiência de vivenciar 'um dia na vida do jovem artista Jean-Michel Basquiat'. Isso no período anterior à sua explosão como pintor e artista plástico: mais exatamente em seu percurso biográfico inicial como um artista de rua e DJ. Parece notório, diante de tal descrição, que a conexão entre o personagem e a efervescência cultural local são indissociáveis e fundamentais ao filme: as longas passadas de Basquiat vagando pelas ruas e guetos, interagindo com tipos locais e *points* do submundo cultural da época, evidenciam a escolha do protagonista para tipificá-lo como produto e produtor do meio em que circula.

Antes de explorarmos mais objetivamente a questão da deriva, enquanto

⁸⁸ "O filme é um dia na vida de um jovem artista, Jean Michel Basquiat, que precisa arrecadar dinheiro para recuperar o apartamento do qual foi despejado. Ele vagueia pelas ruas do centro carregando uma pintura que espera vender, encontrando amigos, cujas vidas (e performances) nós assistimos. Ele finalmente consegue vender sua pintura para uma admiradora rica, mas é pago com cheque. Com pouco dinheiro, ele passa a noite vagando de clube em clube, procurando por uma linda garota que conheceu antes, quando então obtém um lugar para passar a noite. *Downtown 81* não apenas captura um dos artistas mais interessantes e vibrantes do século XX e sua prontidão para a fama, mas é também uma fatia da vida de um dos períodos mais emocionantes da cultura americana, com o surgimento da música *new wave*, nova pintura, hip hop e grafite" (IMDB, 2000, tradução nossa).

teoria social de vanguarda anarquista e suas implicações com a temática do filme, é relevante considerarmos um traço primordial na arte de Basquiat, ainda mais acentuada pelo viés autodidata de sua formação: a questão intuitiva, objeto de reflexão importante também na teoria da arte.

A intuição estética: um preâmbulo

O crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994) fez importantes ponderações sobre a questão intuitiva e sua relação com os processos de construção e assimilação artística. Numa interseção de ideias com a concepção estética do filósofo alemão Immanuel Kant sobre uma autonomia da arte, Greenberg constituiu, desde seus Seminários de Bennington em 1971, importantes postulados para fundamentar uma Teoria da Arte que versasse sobre o juízo estético e a questão do gosto.

A concepção estética desenhada por Greenberg para a contemporaneidade alinhava-se aos princípios da *Teoria da Visibilidade Pura*, que originou a chamada Escola de Viena, a qual teve como dois de seus principais teóricos Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945), considerados bastiões da concepção do que se convém chamar de Arte Moderna. Os adeptos da visibilidade pura insurgiram-se contra uma visão positivista da arte baseada tão somente em uma evolução técnica, mecânica e formalizada dos recursos, procurando destacar mais a expressividade, a visualidade e a forma, através da qual o artista organiza sua obra de arte para expor suas ideias.

Em seu ensaio *A Intuição e a Experiência Estética*, Greenberg procurou distinguir o que seria uma percepção pessoal de uma percepção estética do artista ante a construção de sua obra de arte:

A intuição é perceptiva: significa ver, ouvir, tocar, cheirar, degustar; significa ainda registrar o que se passa na própria consciência do indivíduo que intui. Ninguém é capaz de nos ensinar ou mostrar como se deve intuir [...] A intuição comum informa, instrui, orienta e, ao fazê-lo, sempre aponta para outras coisas que não ela mesma. [...] Porém, no instante em que um ato de intuição refreia a si mesmo e deixa de informar ou apontar para outra coisa, ele se transforma de uma intuição comum em uma intuição estética. Uma intuição estética é recebida, sustentada, usufruída – ou não usufruída – em nome de si mesma e de nada mais. (GREENBERG, 2013, p.55, 56)

Para Greenberg, o caráter imanente da arte justificaria a distinção entre dois tipos de intuição – a comum, referente a um senso humano generalizado; e a estética, tipificada pela percepção peculiar dos artistas. Sobre a primeira, Greenberg ressalta a característica de um saber tácito, que não se aprende, naturalizado. Sobre a segunda, o autor destaca uma possibilidade de escolha, refreamento, tendo em vista a tal imanência (da arte) que parece trazer consigo alguma regra ou padrão como referencial (a ser mantido ou quebrado).

Ao falar sobre uma 'recepção' de uma intuição estética como um processo advindo da própria arte, Greenberg está em consonância com a teoria de Riegl sobre uma *Kunstwollen*, que seria literalmente traduzida do alemão como uma "vontade da arte". Segundo Riegl, independente das técnicas ou de uma concepção de que a arte evolui de acordo com seus usos, a questão da criação artística está diretamente relacionada a um período, a um recorte de tempo, em que sintomaticamente todos os artistas se relacionam com ideias ou conceitos presentes em uma espécie de *logos* de uma época. De alguma forma, tal entendimento sobre a imanência da arte em Riegl nos remete a um paralelismo com o conceito durkheimiano de fato social⁸⁹.

Esse entendimento é importante para situarmos, com base em tal premissa da intuição estética de Greenberg, a compreensão de que a arte de Basquiat expressa-se como reflexo do ideário cultural de sua época no filme *Downtown 81*, referindo-se aos chamados 'Anos 80'. Não obstante, como já fora citado, a impressionante releitura do caráter de suas obras em plena associação com os dias atuais, deve-se ressaltar que o filme acaba registrando uma 'gênese' do personagem que dali para diante ganharia vulto e se sacralizaria no ideário artístico contemporâneo. É visível que as inflexões estéticas de Basquiat fluem a partir de sua relação com o lugar, as pessoas, o *Zeitgeist*. Ou seja, o filme é um relato não só do universo cultural *underground* de uma cidade a seu tempo, mas é também a evidência de como um artista pode interagir e intuir esteticamente valores, discursos e as metanarrativas de sua época, para compor sua expressão/linguagem artística e

⁸⁹ Sendo a *Kunstwollen* de Riegl relacionada a uma externalidade da criação artística - ou seja, um processo ligado ao mundo exterior do criador no qual ele, entretanto, está inserido - faz sentido relacioná-la ao conceito de "fato social" proposto por Emile Durkheim em seu estudo denominado "As Regras do Método Sociológico". Durkheim considera os instrumentos sociais e culturais determinantes das maneiras de agir, pensar e sentir na vida de um indivíduo, que, assim, antes mesmo de fazer suas escolhas, é dependente do fato social.

peçoal. Nesse sentido, torna-se também um filme sobre os primeiros passos da trilha a que o artista Basquiat se postaria rumo ao que se pode chamar de um futuro 'estrelato'.

Um dado relevante a considerarmos é que existe uma intertextualidade evidente entre dois construtos artísticos no filme – a arte do cinema e as artes plásticas. Existe uma tentativa de consolidar um discurso comum entre ambas, acerca do registro de uma época e da expressão do *modus vivendi* de várias manifestações culturais ascendentes na Nova York oitocentista. A narrativa do filme embarca nas construções estéticas de Basquiat para que ele seja um mediador que personaliza a proposição do roteiro. Basquiat – mais do que personagem - é a persona que encorpa a narrativa do filme.

Reitera-se, ainda, que o filme é diacrônico: ele foi realizado não como reconstituição de época, mas *in tempore*, dentro do próprio recorte histórico a que o roteiro se refere. É um filme sobre os anos 80, filmado nos anos 80. Sendo assim, pode-se considerar que a concepção do diretor para a elaboração discursiva e a retratação temporal do filme estão diretamente relacionadas à intuição estética que o artista Jean-Michel Basquiat exercia *in loco*. É sobretudo por meio dele e através da expressão artística e pessoal dele que se expressa, na película, também a *Kunstwollen* na Nova York dos anos 80.

Este breve aparte nos será relevante para considerarmos, conforme veremos adiante, o deslocamento urbano proposto pela deriva situacionista como algo além de uma simples mobilidade, mas como um imbricado sistema perceptivo onde a cidade e o indivíduo interagem com a possibilidade de uma comunicação e uma transformação entre ambos.

O espectro da deriva

O parisiense Guy Ernest Debord (1931-1994) foi um dos mais importantes articuladores de uma crítica a um fenômeno cultural percebido por intelectuais de sua época como algo imposto por um sistema capitalista mediado pelo excesso de imagens e pela mercantilização da arte. Filósofo, escritor, crítico cultural e cineasta, Debord elevou suas convicções marxistas a uma militância ideológica que teve na obra clássica *A Sociedade do Espetáculo* (1967) o brado derradeiro para consolidar o movimento conhecido como *Internacional Situacionista* (1951), agregando vários

outros pensadores críticos à sociedade de consumo, ao culto exacerbado das imagens e ao caráter onipresente do valor econômico em todas as esferas da vida cotidiana.

Antes mesmo de criar sua obra mais conhecida, Debord já havia articulado outros importantes escritos para ilustrar a contraposição dos situacionistas europeus aos ideais liberalistas de uma burguesia que tinha no Plano Marshall seu modelo de reconstrução da Europa pós-guerra. A principal articulação teórica dos situacionistas estava presente nos escritos da *Teoria da Deriva*, publicada em 1956. A obra criticava veementemente o princípio de que, no estabelecimento da chamada vida moderna, a arquitetura e o urbanismo deveriam direcionar a sociedade: para os chamados 'derivacionistas', era a sociedade que deveria mudar a arquitetura e o urbanismo. Debord acreditava que a psicogeografia, concebida como uma ciência que analisava a interação entre as pessoas e o ambiente social, deveria nortear uma nova percepção afetiva e cognitiva da urbe, entendida como o principal meio de apropriação dos revolucionários para desconstruir a lógica de dominação desenhada pelo sistema para os espaços urbanos. Sob o princípio de caminhar ao devir, ou ao acaso, seria possível aos derivantes realizar uma espécie de trabalho etnográfico do comportamento de determinados tipos e de manifestações presentes em diferentes lugares da cidade. Segundo Debord,

O conceito de deriva está ligado indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico- construtivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio. Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde. (DEBORD, 2003, p.87)

Para os situacionistas, a cidade estava circunscrita em um modelo funcionalista que, desde a década de 30, instaurou uma lógica de planejamento urbano mecanicista, advindo de um modelo arquitetônico que privilegiava fundamentos capitalistas, tais como o espetáculo de imagens e a delimitação clara entre espaços públicos, privados e lugares de consumo. Essa lógica, considerada tecnocrática e dominante, tinha por objetivo dispersar os passantes em um bloco sem individualidades na forma de 'multidão'. A multidão seria, em analogia, a perda de individualidades para a questão urbana, assim como as massas seriam a perda

de individualidades para a questão cultural. Agrupadas em 'nichos' (mercadológicos para o consumo; genéricos para a cidadania), essas multidões perderiam qualquer forma de autonomia e individuação.

A Teoria da Deriva seria, assim, uma retomada do indivíduo criativo e psicológico como agente urbano, considerando que essa atitude não só o empodera, mas também desestrutura a hegemonia de um sistema dominante que tenta dispersá-lo insistentemente, em uma lógica massiva: seu ato derivante o reconecta com os espaços e com outros indivíduos dentro da metrópole. Deste modo, segundo Debord, ocorre uma reconfiguração do acaso: se na lógica da cidade moderna o acaso é capaz de “reduzir tudo à alternativa de um número limitado de variáveis, e ao cotidiano” (DEBORD, 2003, p.88), para os derivantes, o acaso possibilita “o risco de que os primeiros atrativos psicogeográficos que descubram, determinem ao sujeito ou ao grupo que deriva ao redor de novos eixos habituais, para os quais tudo os leva constantemente” (DEBORD, 2003, p.88).

Ao observarmos tais referências presentes no filme *Downtown 81*, consideramos a trajetória de seu protagonista como um percurso derivante, simbolicamente associado a uma lógica de ressignificação do espaço citadino e do sujeito urbano.

Basquiat: um derivante

"O *Lower East Side* parecia uma zona de guerra.
Como se jogássemos a bomba sobre nós mesmos.
Você pode obter o que quiser aqui, se tentar.
E você também pode obter muito do que não quer, se não tomar cuidado.
Se você quer ver algo feio, nunca precisa ir muito longe.
Mas se você quiser encontrar algo bonito, bem, também não é muito difícil."
(DOWNTOWN...,2001, 10 min, tradução nossa⁹⁰)

O filme *Downtown 81*⁹¹ tem quase toda sua narrativa em primeira pessoa.

⁹⁰ Do original: "*The Lower East Side looked like a war zone. As if we dropped the bomb on ourselves. You can get what you want here if you try. And you can also get a lot of what you don't want if you're not careful. If you want to see something ugly, you never have to go far. But if you want to find something beautiful, well, it's not too hard either*" (DOWNTOWN...2001, 10 min).

⁹¹ Escrito pelo ex-colunista da revista *Rolling Stone*, Glenn O'Brien, e dirigido pelo fotógrafo suíço Edo Bertoglio, o filme foi gravado entre 1980 e 1981 originalmente com o nome *New York Beat*. O filme tem raras falas de Basquiat, que apenas transita a maior parte do tempo, com locuções em *off*

No excerto acima, o protagonista faz menção a um contexto de territorialidade – o *Lower East Side* de Manhattan – para situar a relevância da ambiência local e da vivência cotidiana dos que transitam por suas ruas e lugares.

A trama inicia com um despertar. O personagem Jean (Jean-Michel Basquiat sendo ator e personagem ao mesmo tempo) aparece internado em um quarto de hospital e acorda para ser submetido a alguns exames por uma equipe médica que o circunda (Figura 2). Imediatamente após esse *check-up*, um médico anuncia que ele está 'curado' (não se sabe exatamente de que) e livre para deixar o hospital. Basquiat levanta-se, desce por uma escada ao piso inferior, solicita seus pertences pessoais em uma recepção, envolve-se em um sobretudo de lã pesada, apossa-se de uma clarineta e toma o sentido da rua para iniciar sua divagação.



Figura 2 – Cena em que o personagem desperta e é examinado.
Fonte: *Frame* do filme *Downtown 81* (DOWNTOWN..., 2001, 71min)

O primeiro parágrafo da teoria debordiana, que adotamos para este estudo, apregoa que a deriva deva ser a “afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio” (DEBORD, 2003, p.87). Essa parece ser a visão que tangencia o

revelando seus pensamentos. Devido a problemas financeiros e questões com a produtora, a obra ficou parada até 1999 - exatos 11 anos após a morte de Basquiat, que não assistiu, portanto, a seu lançamento em 2000, quando O'Brien adquiriu os direitos de produção e o renomeou como *Downtown 81*. O dado curioso é que, no intervalo da paralisação, perdeu-se o áudio original com a voz de Basquiat narrando a locução em *off* que permeia quase todo o filme. Na versão definitiva, a obra ganhou a locução do ator Saul Williams como se fosse a voz do pintor.

comportamento do protagonista no filme. O despertar de Basquiat remete ao despertar do indivíduo urbano que transpõe as esferas de controle institucional (ali representadas pelo hospital) e, após submeter-se a um 'tratamento' e estar 'autorizado' a circular novamente, subverte o que seria sua mobilidade no sentido 'clássico', iniciando outra trajetória. A ideia que se tem é de que a trajetória pretendida pelos agentes que o 'autorizam' não prescreve a caminhada errante que, de fato, Basquiat irá realizar: ele ergue os braços à porta do hospital e vibra ao contemplar a rua (Figura 3). As enfermeiras do balcão o cumprimentam de forma caricata e funcional, como quem representa um *establishment* de regras contidas e desenhadas, demonstrando sua estupefação ante a ruptura daquele que delas se despede.



Figura 3 – Ante enfermeiras surpresas, Jean vibra ao deixar o hospital.

Fonte: *Frame* do filme *Downtown 81* (DOWNTOWN..., 2001, 71min)

*"I was free...but the city wasn't!"*⁹² (DOWNTOWN...,2001, 3min) – é a primeira frase de Jean-Michel Basquiat ao iniciar sua caminhada no filme. A reflexão do caminhante - que se sente 'livre', mas não considera a cidade sob a mesma condição - cria um binômio conceitual liberdade x prisão que parece ilustrar a "contradição necessária" (DEBORD, 1999, p.50, tradução nossa)⁹³ a que Debord se refere como percepção fundamental daqueles que se deixam levar pela deriva.

⁹² "Eu estava livre, mas a cidade não!" (tradução nossa).

⁹³ No original: "*contradicción necesaria*".

Debord considerava o pensamento de Henri Lefebvre de que a vida cotidiana era um setor atrasado, e mesmo colonizado (DEBORD, 1999, p.189)⁹⁴. Tal aspecto colonialista estaria relacionado à dominação socioeconômica dos espaços citadinos, exercida por um sistema que restringia as liberdades individuais por meio de suas ofertas de trivialidade e repetição, como se pode ver no excerto:

As novas cidades pré-fabricadas exemplificam claramente a tendência totalitária de organização de vida do capitalismo moderno: os habitantes isolados (geralmente isolados no âmbito da célula familiar) veem a vida reduzida à pura trivialidade da repetição combinada com o consumo obrigatório de um espetáculo igualmente repetitivo (DEBORD, 1962, p.4).

À medida em que Basquiat se desloca pelas ruas com sua clarineta, com seus gestos abertos, passadas largas e movimentos bruscos que surpreendem os passantes, ele parece claramente se distinguir da lógica ou da trivialidade que, na postulação de Debord, caracterizam e igualam, por repetição, as idas e vindas dos demais cidadãos na cidade regida pela funcionalidade da lógica de trabalho. Embora a *Teoria da Deriva* recomende o caminhar derivante em grupos acima de quatro ou cinco participantes para um debate sobre as observações colhidas (DEBORD, 2003, p.89), e em períodos que não sejam noturnos, Basquiat caminha sozinho e, ainda que também transite de dia, é no turno da noite que ele realiza suas incursões mais reveladoras. Ele é um ente soturno e noturno que também faz uso dessas prerrogativas para reprocessar o meio em que vive e convertê-lo em sua resposta em forma de arte⁹⁵. A teoria debordiana postula que

A extensão máxima do campo espacial da deriva não supera o conjunto de uma grande cidade e suas adjacências. Sua extensão mínima pode reduzir-se a uma pequena unidade de ambiente: só um bairro, ou inclusive um quarteirão, se valer a pena. (DEBORD, 2003, p.90)

"Nova York é meu tipo de cidade", pronuncia Basquiat no filme. "As ruas são

⁹⁴ Embora ressentido da ausência de uma crítica mais direcionada à questão urbana nos estudos do cotidiano de Lefebvre, Debord vai se identificar com a visão de seu contemporâneo sobre uma "sociedade burocrática de consumo dirigido" (LEFEBVRE, 1991, p. 68) subordinada a uma esfera de dominação.

⁹⁵ Não obstante a nossa proposição de traçar no artigo um elo possível entre o pintor afro-americano e o pensador francês quanto à questão da deriva, é evidente tratar-se de uma reflexão que busca apenas fomentar uma conexão entre ambos, sem, entretanto, deixar de considerar que a proposição de Debord tem claro sentido sociológico-etnográfico, enquanto Basquiat está imerso em um sentido peculiar de intuição estética para nortear sua expressão e produção artística. As técnicas de ação, portanto, são evidentemente diferentes.

realmente boas para mim”, ele afirma. Essa retórica de uma relação de identificação e intimidade com a caminhada na cidade caracteriza de forma inequívoca uma *flaneurie* articulada, como se tal percurso representasse para ele o “campo espacial” do derivante debordiano, ou seja, a circunscrição psicogeográfica que “vale a pena” (DEBORD, 2003, p.90), nas palavras de Debord, para um exercício de domínio e proveito do tecido urbano. É um fenômeno em alinhamento com a noção clássica da *flaneurie* como Walter Benjamin a define:

Aquela embriaguês anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente. (BENJAMIN, 2009, p.462)

A alma das ruas e sua dinâmica aparecem no filme como um testemunho de que a arte de Basquiat, naquele momento ainda em gestação, é fruto de um domínio que ele exerce e apreende em sua relação com a metrópole, com o vaguear pela cidade, com um sentido de interferência urbana decorrente de uma intuição estética de cada lugar.

Sua forma de conduzir os passos e acessar os lugares, bem como sua relação com os demais personagens do filme, permeia-se em todo o tempo por um espectro de ambiguidades. Em dado momento ele fala de uma “natureza” – termo contrastante com a essência da cidade - que remete a uma nova dubiedade conceitual: “*It can be a jungle... And it can be a paradise, too*”⁹⁶ (DOWNTOWN...,2001, 11min). Esse aspecto condicional da frase (“*it can be*”) sugere um duelo de forças entre um derivante e a cidade: é o vencedor desse duelo quem vai definir a quem será dado “o paraíso” e a quem será determinada “a selva”. A “natureza da cidade” apresenta-se, assim, ambígua: ela pode ser ameaçadora ou paradisíaca.

O livro-catálogo sobre a exposição de Basquiat realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2018 traz um interessante apontamento sobre essa relação entre a dinâmica da cidade e a produção do artista:

O ethos da cidade multicultural moldou a experiência e a perspectiva artística de Jean-Michel. [...] A imagética e a energia das ruas do

⁹⁶ "Pode ser uma selva... e pode ser um paraíso também" (tradução nossa).

Brooklyn e do *Lower East Side* permeiam a obra de Jean-Michel no começo de sua carreira. A grade de giz das brincadeiras infantis nas calçadas dá forma à estrutura de algumas de suas maiores pinturas iniciais. [...] As obras são animadas por ambulâncias passando velozmente pela superfície e aviões sobrevoando o espaço. (TJABBES e DEITCH, 2018, p.30)

Consta na biografia do artista o momento em que, aos 17 anos, ele foge de casa, passando a morar com amigos nas ruas ou em prédios abandonados, tornando-se uma espécie de "cavalheiro errante", relacionando essa experiência de forma definitiva para o desenvolvimento de seu processo criativo. A rua seria, assim, a principal fonte de retroalimentação e processamento da atividade artística de Basquiat. Um processo que ele só poderia realizar caminhando, ou 'derivando'. Em seu primeiro momento artístico ainda como grafiteiro - um grafiteiro 'performático' idealizado sob o heterônimo de "Samo©" - ele 'rabisca' os muros do *Lower East* com seu pensamento crítico e deviante. Ora, essa prerrogativa de identificação com a linguagem das ruas era também um agente estratégico importante para dominar um espaço onde seria possível construir a visibilidade necessária para que seu trabalho pudesse alcançar notoriedade, reconhecimento e amparo junto a nomes influentes que já circulavam no *mainstream* novaiorquino:

Basquiat bombardeou áreas onde as estrelas da arte, como Andy Warhol, certamente veriam seu trabalho. Como Norman Mailer, ele era um mestre da autopromoção. Chame de estratégia ou chame de mágica, funcionou. De repente, no início dos anos 1980, ele estava pintando em tempo integral, tão famoso quanto uma estrela do rock. Sua arte tornou-se uma espécie de erudição autodirigida, citando imagens, datas e fatos de livros. Ele estava ensinando a si mesmo o mundo⁹⁷. (THOMPSON e RICARD, 2015, p.11, tradução nossa)

O meio era, portanto, para Basquiat, campo de conquista, de afirmação. Sua criação estava devidamente conectada com as ruas, com a paisagem urbana. Seus textos floresciam nas paredes dos redutos nova-iorquinos, integrando o submundo e as vias principais: era necessário, portanto, que Basquiat caminhasse como um flâneur derivante construindo sua própria geografia funcional, orientado por sua intuição estética, para alcançar seu objetivo maior, resumido em suas próprias

⁹⁷ Do original: "*Basquiat bombed areas where the stars of art, like Andy Warhol, would be sure to see his work. Like Norman Mailer, he was a master of self-advertising. Call it strategy or call it magic, it worked. Suddenly in the early 1980s he was painting full-time, as famous as a rock star. His art became a kind of self-guided scholarship, citing images, dates, and facts from books. He was teaching himself the world*" (THOMPSON e RICARD, 2015, p.11).

palavras:

Eu estava mais interessado em atacar o circuito das galerias... não pensava em fazer pinturas. Eu estava pensando em tirar sarro das pinturas que estavam lá, mais do que fazer pinturas. (WARSCH, 2019, p.75, tradução nossa⁹⁸)

A trajetória artística de Basquiat estava vocacionada para dois sentidos específicos: ganhar as ruas com as mensagens grafitadas por seu alter ego Samo© e obter a penetração sistemática nos circuitos restritos das galerias de arte cujas regras, a princípio, 'condenariam' obras com os valores que a sua arte peculiar expressava. A segunda etapa seria consequência direta do engajamento na primeira. E mais uma vez um aspecto da *Teoria da Deriva* aparece em sua verborragia: o sentido anárquico dos verbos “atacar” e - numa tradução mais literal para *to make fun* – 'tirar sarro' ou 'sacanear'.

Em uma cena, Basquiat declara sua leitura de que a cidade é como “uma arte” (DOWNTOWN...,2001, 4min), identificada por materiais que ele mentalmente desconstrói no conjunto arquitetônico urbano e cita nominalmente (mármore/acrílico/óleo/aço/cromo/vidro) como os mesmos materiais utilizados por artistas na composição de suas obras. A prerrogativa de Basquiat de acreditar nas ruas como vias de acesso para a expressão estética sugere seu principal elemento de intercessão com a intenção manifesta dos membros do movimento situacionista de apostar na transformação do modo de vida nas metrópoles por intermédio de ações artísticas de cunho urbanístico.

Em outro de seus textos, reiterando o manifesto sobre a deriva, Guy Debord afirmara que “a arte integral, muito comentada, só pode ser realizada no nível do urbanismo. Mas não pode mais corresponder a nenhuma das categorias estéticas tradicionais” (DEBORD, 1957, p.23). A transgressão dos não-lugares, dos não-personagens, dos não-hábitos - revelada na negação de um chamado senso urbano comum presente nas andanças de Basquiat pelo filme - tipifica essa quebra de categorias estéticas tradicionais, também presente na interpretação de Francesco Careri de que a deriva “reconhece no perder-se na cidade uma possibilidade expressiva concreta de antiarte e o adota como meio estético-político [...]” (CARERI,

⁹⁸ Do original: "I was more interested in attacking the gallery circuit ... I didn't think about doing painting. I was thinking about making fun of the paintings that were in there, more than making paintings" (WARSCH, 2019, p.75).

2013, p.83).

“Eu ando pelos arredores...e as pessoas sabem meu nome. Eu as respeito e elas me respeitam” (*DOWNTOWN...*, 2001, 12 min) – dirá Basquiat no filme, cruzando um quarteirão sujo do *So Ho* (Figura 4).



Figura 4 – Basquiat encontra transeuntes que “sabem seu nome”.

Fonte: *Frame* do filme *Downtown 81* (*DOWNTOWN...*2001, 71 min)

A alternância das vias de estranhamento e reconhecimento do *flâneur*, Basquiat com a cidade por onde transita também tem um contraponto relevante com a presença das drogas no submundo. Naquela sociedade novaiorquina oitocentista tão controversa (em analogia com a sociedade dos situacionistas, em choque com o pós-guerra), acuada por espectros como os da Guerra Fria e o de uma provável guerra nuclear, o uso de barbitúricos e anfetaminas era quase um lugar-comum entre os artistas e ambulantes locais. Ao considerar o cenário capitalista como uma “história de acumulação e industrialização” e uma “tendência conservadora da vida cotidiana” (DEBORD, 1962, p.3, tradução nossa⁹⁹), Debord afirmaria aos situacionistas que

[...] o atraso e a tendência conservadora da vida cotidiana são produtos das leis e interesses que presidiram essa industrialização.
[...] A extrema pobreza de organização consciente e criatividade na vida cotidiana expressa a necessidade fundamental de inconsciência e mistificação em uma sociedade exploradora, em uma sociedade de

⁹⁹ Do original: "*history of accumulation and industrialization [...] conservative tendency of everyday life*" (DEBORD, 1962, p.3).

alienação. (DEBORD, 1962, p.3, tradução nossa¹⁰⁰)

As incursões de Basquiat pela literatura lisérgica de William Burroughs¹⁰¹ e sua futura compulsão por uma atividade artística incessante parecem refletir-se em sua alma *junkie* presente no filme, em seus contatos com *dealers* de um submundo novaiorquino, como uma reação através de estados de inconsciência ou alienação, alternativos àquele proposto pelo domínio do sistema que regia a cidade.

Conclusão

O caráter artístico de Jean-Michel Basquiat e o volume de sua produção não aparecem de forma relevante no filme, uma vez que o personagem é apresentado em seu período de latência, ainda como grafiteiro. Não há uma referência objetiva do vulto de sua arte, de seu reconhecimento consolidado como o grande nome do estilo neo- expressionista: o foco são as suas andanças pelos quarteirões e suas intervenções nos muros da cidade com mensagens conceituais, denotando sua circunscrição geográfica, ocupando territórios considerados alternativos, relacionados a uma leitura comumente atribuída a termos como 'pós-punk', 'underground', 'submundo', 'bas fond', 'lower' e outros designativos de espaços descentralizados da lógica urbana.

Por concentrar seus esforços de narrativa nas deambulações do protagonista, consideramos possível fomentar a imbricação entre uma teoria sociológica e um roteiro fílmico, uma vez que existe uma clara alusão não só aos lugares como elementos constituintes do discurso central da obra como principalmente a sua relação com o perfil biográfico de um artista que é protagonista não só do filme, mas de si mesmo, retratando em caráter fictício aspectos reais de sua própria vida.

¹⁰⁰ Do original: "[...] *the backwardness and conservative tendency of everyday life are products of the laws and interests that have presided over this industrialization. [...] The extreme poverty of conscious organization and creativity in everyday life expresses the fundamental necessity for unconsciousness and mystification in an exploiting society, in a society of alienation*" (DEBORD, 1962, p.3).

¹⁰¹ O escritor norte-americano William Burroughs, que junto a Jack Kerouac e Allen Ginsberg constituiu a 'trindade' da literatura *beatnik* surgida nos Estados Unidos no final da década de 50, fazia apologia clara ao uso de ácido lisérgico (LSD) e anfetaminas como catalisadores do processo artístico. A afeição de Basquiat por esse autor aparece em várias biografias do pintor, em particular em um relato de sua ex-mulher Suzanne Mallouk (CLEMENT, 2014, p.70). Os *beatniks* estavam plenamente contextualizados com o contexto *junkie* e transeunte ressignificando os sentidos da malha urbana tal como Basquiat vivenciou com o personagem autorreferente 'Jean', protagonista de *Downtown 81*.

As mensagens de Basquiat/SAMO© nos muros de Nova York (Figura 5), metrópole do século XX, parecem extrapolar o caráter propositivo da literatura dandista dos boulevares de Paris do século XIX: agora não mais os impressos, mas as paredes nuas e cruas das ruas expressando uma revolução estético-filosófica. Em ambos os casos, pautadas por um elemento comum: a *flaneurie*, estado de movimento e deslocamento urbano capaz de alterar a estrutura da cidade, que, nas palavras de Rosnay

[...] atua como um catalisador para acelerar o desenvolvimento de idéias filosóficas e religiosas, ciência e tecnologia, artes e conceitos políticos. Através da organização de expansão, confronto, experiência e restrição, este prodigioso centro de inovação atrai, promove e envolve homens e idéias como um turbilhão. (ROSNAY, 1979, p.32)



Figura 5 – Mensagem de Samo nas paredes de Manhattan
Fonte: Divulgação/New York Beat Films (DOWNTOWN 81, IMDB, 2022)

*"I'm a writer. But sometimes I feel like I was written"*¹⁰².
(DOWNTOWN...,2001, 29 min) – diz Basquiat no filme.

Isso soa como a sugestiva percepção de um situacionista sobre a existência

¹⁰² "Sou um escritor, mas às vezes me sinto como se tivesse sido escrito" (tradução nossa).

de um fluxo de tensões entre corpo e cidade. Numa metalinguagem com a própria previsibilidade do roteiro de um filme para seu protagonista, o 'Basquiat persona' sai de dentro do 'Basquiat personagem' (distanciamento brechtiano?) e identifica o poder catalisador do 'turbilhão' que é a cidade para, norteado por uma intuição estética reativa, se desterritorializar; buscar na errância a ressignificação estética de cada lugar e de si mesmo. O que faz com que aquele 'escritor' que se constata 'escrito' termine por dizer:

"But maybe I wrote myself. That's life, right? Write, rewrite..."¹⁰³

(DOWNTOWN..., 2001, 30 min).

Artigo recebido em 25 de março de 2022

Aprovado para publicação em 10 de agosto de 2022

Referências

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011b. (Coleção Todas as Artes).

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética**. Trad. Frederico Bonaldo. 1. Ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CLEMENT, Jennifer. **Widow Basquiat: A Love Story**. New York: Broadway Books, 2014.

COVERLEY, Merlin. **Psychogeography**. London: Pocket Essentials, 2006.

DEBORD, Guy. Teoria de La Deriva. In: NAVARRO, Luis. Coord. **Internacional Situacionista - Textos completos en castellano de la revista**. Madri: Literatura Cinza, 1999.

DEBORD, Guy. **Report on the Construction of Situations and on the**

¹⁰³ "Mas talvez eu tenha escrito a mim mesmo. É a vida, né? Escrever, reescrever..." (Tradução nossa).

International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action. Cosio d'Arroscia, 1957. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>. Acesso em: 28 nov. 2019.

DEBORD, Guy. **Perspectives For Conscious Changes in Everyday Life. Internationale Situationniste**, Vol. 6, 1962. Disponível em: <http://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Perspectives-for-Conscious-Alterations-in-Everyday-Life-by-Guy-Debord.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2019.

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. In: JACQUES, Paola Berenstein. Org. **Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DOWNTOWN 81. Direção: Edo Bertoglio. Estados Unidos: New York Beat Films, 2001. 1 DVD (71min).

DOWNTOWN 81. IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0208993/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

GREENBERG, Clement. **Estética Doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROSNAY, Jöey. **The Macroscope**. 1979. Disponível em: <http://pespmc1.vub.ac.be/macrbook.html>. Acesso em: 29 nov. 2019.

SAGGESE, Jordana Moore. **Reading Basquiat: Exploring Ambivalence in American Art**. California: University of California Press, 2014.

THOMPSON, Robert Farris; RICARD, Renee. **Jean-Michel Basquiat**. Minneapolis: Rizzoli International Publications, 2015.

TJABBES, Pieter; DEITCH, Jeffrey. **Jean-Michel Basquiat: obras da coleção Mugrabi**. Tradução: John Norman, Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Art Unlimited, 2018.

WARSH, Larry. **Basquiat-isms**. New Jersey: Princeton University Press, 2019.

ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em Diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

Sobre a autoria

¹Doutorado em História, Política e Bens Culturais (2020 –) da Fundação Getúlio Vargas (FGV/CPDOC). E-mail: hrainho@globocom