

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

**FABRICAÇÕES EM ANDY WARHOL:
VIDA, ARTE E LINHAS DE FUGA**

NAYSE RIBEIRO FERREIRA SILVA

JUIZ DE FORA

2016

NAYSE RIBEIRO FERREIRA SILVA

**FABRICAÇÕES EM ANDY WARHOL:
VIDA, ARTE E LINHAS DE FUGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Preciosa Sequeira

JUIZ DE FORA

2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Nayse Ribeiro Ferreira.

Fabricações em Andy Warhol: : vida, arte e linhas de fuga /
Nayse Ribeiro Ferreira Silva. -- 2016.

91 f. : il.

Orientadora: Rosane Preciosa Sequeira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2016.

1. Andy Warhol. 2. Pop Arte. 3. Cotidiano. 4. Poética. 5. Estética Relacional. I. Sequeira, Rosane Preciosa, orient. II. Título.

NAYSE RIBEIRO FERREIRA SILVA

**FABRICAÇÕES EM ANDY WARHOL:
VIDA, ARTE E LINHAS DE FUGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Aprovada em 10 de novembro de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Preciosa Sequeira
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Banca: Prof. Dr. Ricardo De Cristofaro
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Banca: Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Tão fundamentais quanto os autores presentes na bibliografia listada ao final deste texto são aqueles que fizeram parte do caminho que tracei ao longo destes anos de pós-graduação. Destes polifônicos escritos fazem parte pessoas com quem estabeleci ou estabeleço os mais diversos laços; com quem vivi encontros breves ou duradouros, que me atravessaram e atravessam multiplicando desejos – sobretudo o de seguir ao lado da Arte com coragem, coração aberto e verdade.

Agradeço à minha mãe, Valéria, pelo amor, pelo incentivo e pelo cuidado. Por me ensinar a caminhar sendo forte e, ainda assim, sem perder a leveza.

Agradeço à minha tão querida orientadora e amiga Rosane Preciosa. Minha mais sincera gratidão pelo apoio, pelo acolhimento, pela inspiração, pela sensibilidade, pela compreensão e, principalmente, pela confiança no meu trabalho.

Agradeço aos irmãos de alma que ganhei durante os anos de mestrado, Analu e Diego, que me levaram a lugares afetivos mais que especiais. Companheiros com quem aprendi a transformar o medo em resistência, com quem caminhei lado a lado dividindo paixões, sorrisos e abraços.

Agradeço aos amigos que nunca deixaram que esta jornada perdesse o brilho e o sentido; que me acentuam potências e que me lembram sempre que os desejos que moveram a escrita desta dissertação compõem algo muito maior: Paola, Tati, Bruno, Moema, Ryan, Matheus, Rodrigo, David, Olívia e Iago, todo o meu carinho por vocês.

Agradeço a Sandra Sato pela parceria, pela amizade e pelo carinho. A Ricardo Cristofaro pela disponibilidade, por acreditar na pesquisa, pela colaboração tão fundamental e por todo o apoio durante estes meus quase dez anos de IAD/UFJF. A Luciano Bedin da Costa, por aceitar o convite para fazer parte da banca tão querida que esteve presente em minha qualificação e minha defesa, pela leitura e as colaborações tão gentis e fundamentais.

Aos demais professores e colegas de mestrado, companheiros de estrada; às queridas Lara e Flaviana e aos funcionários da UFJF, suporte essencial para que tudo se tornasse possível.

Sempre penso em como é usar óculos. Quando você se acostuma com óculos, não sabe mais até onde consegue realmente enxergar. Penso em todas as pessoas antes de inventarem os óculos. Deve ter sido estranho porque todo mundo enxergava de um jeito diferente dependendo do quanto seu olho era ruim. Agora, os óculos padronizam a visão de todo mundo em 20-20. Esse é um exemplo de como as pessoas estão ficando mais parecidas. Todo mundo podia enxergar em níveis diferentes, se não fossem os óculos.

(Andy Warhol)

RESUMO

Esta pesquisa busca apresentar um retrato de Andy Warhol não por uma luz decididamente informativa, linear, biográfica; mas por tessituras com traços *biografemáticos*, pelo compartilhamento de pequenos pontos luminosos que nos captam a atenção em seu cotidiano: seus gestos, seus pensamentos, a *fabricação* de sua (filosofia de) vida. A experiência artística espaço-temporal warholiana materializa-se por uma lógica de transfiguração do banal, que é aberta e encontra-se em constante *progressão*: desenvolve-se, transforma-se, adapta-se, renasce constantemente. Acreditamos que, em Warhol, sendo convidados à imersão em obras que nos convocam o corpo, e não apenas a mente, percebemos e inventamos formas outras para atravessarmos o tempo e para estabelecermos novas relações – linhas de fuga – com e em nossos entornos.

Palavras-chave: Andy Warhol, Pop Arte, cotidiano, poiética, estética relacional

ABSTRACT

This research aims to present a picture of Andy Warhol not by a decidedly informative, linear, biographic path; but sewing a biographematic text by sharing small bright dots that capture our attention in his daily life: his gestures, his thoughts, the fabrication of his life (philosophy). The artistic experience of the warholian space-time rises through a logic of the transfiguration of the commonplace, which is open and in constant progression: develops, transforms, adapts itself and constantly reborn. We believe that in Warhol, once we are invited to immerse in artworks that call up our bodies, not only our minds, we realize and create other ways to pass the time and to establish new relations - lines of flight, as in Deleuze's concept - with our environments.

Palavras-chave: Andy Warhol, Pop Art, everyday life, poiesis, relational aesthetics

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – <i>Self-Portrait</i>	20
Ilustração 2 – <i>Jackson Pollock</i>	22
Ilustração 3 – <i>Andy Warhol</i>	25
Ilustração 4 – <i>Andy Warhol with two self-portraits</i>	27
Ilustração 5 – <i>Self-portrait (detail)</i>	28
Ilustração 6 – <i>Fotogramas do filme Chelsea Girls</i>	31
Ilustração 7 – <i>Fotogramas do filme Comer</i>	32
Ilustração 8 – <i>Andy Warhol</i>	37
Ilustração 9 – <i>Andy Warhol</i>	38
Ilustração 10 – <i>Andy Warhol</i>	39
Ilustração 11 – <i>Andy Warhol</i>	43
Ilustração 12 – <i>Sem título</i>	44
Ilustração 13 – <i>Andy Warhol in his studio with Dance Diagram [2]</i>	49
Ilustração 14 – <i>Dance Diagram [2] [Fox Trot: “The Double Twinkle-Man”]</i>	50
Ilustração 15 – <i>Opening of Andy Warhol’s exhibition at Stable Gallery</i>	51
Ilustração 16 – <i>Andy Warhol’s Silver Factory</i>	55
Ilustração 17 – <i>Andy Warhol on the Factory couch</i>	56
Ilustração 18 – <i>Andy Warhol photographed at the installation of his Cow wallpaper & plastic silver pillow-shaped balloons at the Leo Castelli Gallery in New York City</i>	59
Ilustração 19 – <i>Fotogramas do Sono</i>	70
Ilustração 20 – <i>Fotogramas do Boquete</i>	72
Ilustração 21 – <i>Fotogramas do filme Empire</i>	74
Ilustração 22 – <i>Hyères, France</i>	75
Ilustração 23 – <i>Andy Warhol</i>	84

SUMÁRIO

ABERTURA	10
1 UM <i>CORPO-FACTORY</i> : FRAGMENTOS, RETALHOS E ATRAVESSAMENTOS	15
2 DESLOCAMENTOS POR ESPAÇOS RELACIONAIS	45
3 REPETIÇÃO E POTÊNCIAS NA MONOTONIA	65
UMA INCONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	89

ABERTURA

Ernest Hemingway e Scott Fitzgerald eram bons amigos: costumavam trocar cartas e, em algumas delas, impressões sobre os novos textos que dividiam entre si. Em um destes escritos, Hemingway aconselha Fitzgerald:

É isso que se espera de nós em nossos melhores momentos – inventar – mas inventar com tanta verdade que acabe mesmo acontecendo. [...] Pelo amor de Deus, escreva sem se preocupar com o que os caras vão dizer ou se vai ser uma obra-prima ou não. Eu escrevo uma página de obra-prima para cada noventa e uma páginas de merda. [...] Você não pode pensar que vai sentar e escrever uma obra-prima, e se você [...] deixasse os espectadores gritarem quando é bom e vaiarem quando não é, seria ótimo. (HEMINGWAY, Ernest. *Carta de Hemingway a Fitzgerald*. Em: <<https://medium.com/@perestroika/carta-de-hemingway-a-fitzgerald-8c60f540c59d>>. Acesso em: 05 de outubro de 2016).

O exercício da escrita de uma dissertação, assim como o de qualquer outro texto que se tornará público em algum momento, é o de deixar, como diz Hemingway, que os leitores vibrem pelo que é bom e vaiem o que não é. Não no sentido de que existam, pontualmente, trechos a serem celebrados ou reprovados: há, na realidade, uma ideia de uma permissão, um convite à entrada do outro em uma narrativa que se trata, afinal, de uma vulnerabilidade do autor na declaração e na exposição de um desejo, de uma paixão, de um desassossego. Temos um objeto, algumas ideias, vozes que nos acompanham e injetam força às nossas suspeitas. Tentamos escolher a dedo palavras com alta voltagem, que carreguem consigo algumas paisagens, algumas cores, perfumes, memórias, faces, músicas – mas, é fato, é um brilho e uma chama que aparecem em uma única página, talvez, entre outras “noventa e uma” onde batalhamos para que o fio condutor do que se escreve não perca seu fôlego.

Inventamos, fabulamos, fabricamos histórias. A mais pretensiosamente neutra ou fielmente informativa linha escrita por alguém está, sim, contaminada por seus afetos. Retratos múltiplos do autor delineiam-se na medida em que seus dedos modelam cenários dentro de seu próprio texto – e desdobram-se estas faces ainda

em tantas outras conforme seus caminhos se cruzam às pistas de quem são os leitores; o que faz dos escritos, portanto, uma série de possibilidades de *encontros*. Estas possibilidades estão em qualquer parte do texto, e acreditamos, portanto, dentro da ideia de Hemingway, que vivenciar emoções ou considerar a abordagem indiferente ou desinteressante sejam experiências vividas em um grande número de variações; tudo depende das potenciais produções de sentido que serão feitas a partir do conteúdo – que funciona, afinal, como uma espécie de *disparador*.

Quando observamos páginas preenchidas por textos, podemos notar que, quando as lacunas existentes entre as palavras se aproximam umas das outras verticalmente através de várias linhas, por vezes, formam-se pelos parágrafos desenhos-fluxos de espaços em branco. Há um termo utilizado no universo da tipografia e da diagramação que descreve estes traçados formados pelo acaso: *rivers*¹ – “rios”, em tradução literal. A metáfora é certa: rios são canais por onde correm águas dinâmicas, onde há transformação constante, fluidez, trânsito, movimentação.

Entre todas as palavras aqui escritas, ainda há, afinal, espaço para que, por entre estes *rios*, corra a emoção, a vaia e tantos outros afetos – e desejamos, acima de qualquer coisa, que a partir deles possam nascer infintos encontros, ressignificações e narrativas continuamente desdobráveis sobre a vida e a obra do artista norte-americano Andy Warhol (Pensilvânia, 1928 – Nova Iorque, 1987), objeto de nossa pesquisa. Esta dissertação teve início como um projeto que pretendia contar (um)a história de Warhol não por uma luz decididamente informativa, linear, biográfica; mas pelo compartilhamento de pequenos pontos luminosos que nos captam a atenção em seu cotidiano: seus gestos, seus pensamentos, sua filosofia de vida. Acreditamos, em acordo com as ideias de Bourriaud (2011a, p. 17) em *Formas de vida: A arte moderna e a invenção de si*, que tão importantes quanto as obras de um artista são seus relatos e seus modos de existência – pois, afinal, é nessa esfera que começa o fazer artístico, bem antes das exposições validadas pelas instituições oficiais; é nela que começa a produção de territórios que escapam à dureza que nos condiciona diariamente.

¹ [https://en.wikipedia.org/wiki/River_\(typography\)](https://en.wikipedia.org/wiki/River_(typography))

Para descrever este escape, evocamos a noção de *linha de fuga* proposta por Deleuze (1998): ela sintetiza ações de *desvio* que quebram a homogeneidade de certos sistemas; é resistência à máquina binária, às linhas duras que aprisionam a vida. Produz novas perspectivas, cria um novo ponto de evasão no espaço, promovendo o acontecimento de fenômenos outros; de agenciamentos e percursos clandestinos e mais subversivos.

A linha de fuga é uma desterritorialização. [...] Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. [...] É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vaziar como se fura um cano. (DELEUZE, 1998, p. 30).

Aproximamos a noção de *linha de fuga* ao fazer artístico em seu princípio motor – quando ainda é desejo por um movimento de transfiguração – compreendendo o cotidiano de Andy Warhol como um campo repleto dessas linhas, através das quais são reinventadas definições clássicas da História da Arte, conceitos relativos a binarismos sexuais, ideias rígidas sobre comunicação, tempo, produtividade, idade, morte e, enfim, concepções diversas que envolvem um modo de vida pouco flexível.

Tendo clara esta premissa, a base para a condução de nosso texto está fundada no conceito de Roland Barthes de *biografema* – uma escritura que busca menos a precisão e a fidelidade da biografia e mais uma narrativa contaminada, movida por detalhes que falam, afinal, de um outramento: “do outro em mim e de mim no outro”². Em *Popismo: Os anos sessenta segundo Warhol* (2013), ao descrever a dinâmica constantemente movimentada e efervescente de seu estúdio criativo – chamado *Factory* – Warhol comenta a relação de repórteres e fotógrafos diante do que viam em suas visitas:

Como eu mesmo nunca sabia o que estava acontecendo, adorava ler os artigos que escreviam. Era sempre interessante ver quais repórteres se concentravam em quais pessoas [...]. Eles escolhiam sobre quem escrever, então você conseguia saber mais sobre os repórteres do que sobre a *Factory* lendo o texto deles. (WARHOL, 2013, p. 160).

² COSTA, 2011, p. 13.

Este relato fermenta a produção da nossa tessitura biografemática: pretende-se, de fato, que nela sejam encontrados menos dados históricos sobre Andy Warhol do que uma possível leitura particular de sua vida – que contempla, em especial, seus diários e algumas obras dos primeiros anos de sua carreira. Neste cenário, identificamos três principais temáticas recorrentes em nossas seleções de anotações, pensamentos e motivações de Warhol, e elas dão título a cada um dos capítulos desta dissertação: “Um corpo-Factory: Fragmentos, retalhos e atravessamentos”, “Deslocamentos por espaços relacionais” e “Repetição e potências na monotonia”.

Há um memorável episódio do programa de TV de Warhol (DANTO, 2012, p. 124), em que sua própria cabeça se solta, rola para longe e diz para seu (ex) corpo, como em um ato de despedida: “Divirta-se em todas as festas!”. A cena mirabolante vai além de um simples ato de humor: ela representa, de forma metafórica, certa ausência da *mente* na vida e na obra de Andy Warhol, introduzindo a ideia fundamental de nosso primeiro capítulo: a de um corpo convocado (em suas manifestações mais básicas) a ser protagonista de uma arte tradicionalmente racional. Pensaremos, assim, os trilhos iniciais do caminho de Warhol como artista e a forma como ele encontrou sua própria linguagem para retratar os temas de seu interesse: ações corriqueiras (como comer, beber e dormir) realizadas pelos diversos *corpos* de seu círculo social. Nossa busca é a de tentar reconstituir, enfim, fragmentos de subjetividades múltiplas que se cruzam e compõem em Warhol o que denominamos por um *corpo-Factory*.

Em um segundo momento, buscaremos explorar o cenário onde se desenrolavam essas tramas cotidianas presentes na obra do artista. Avaliaremos alguns aspectos *relacionais* presentes nos lugares habitados e frequentados por Warhol e seus amigos; obras que funcionem como interstícios sociais, possíveis interpretações de espaços expositivos e, principalmente, da Factory, estúdio/ateliê que desempenha papel essencial na compreensão de todas as dimensões na vida e na obra de Warhol. Investigaremos de que maneira os corpos de que falamos no primeiro capítulo se inserem em contextos e ambientes através de *radicâncias* – termo de Nicolas Bourriaud (2011b) que convocamos para descrever narrativas

itinerantes, ou seja, que se desenvolvem através do movimento, do deslocamento no espaço.

Dando seguimento à ideia-base de nosso segundo capítulo, em nossa terceira e última parte, iremos pensar algumas formas encontradas por Andy Warhol para restaurar nossa consciência em relação ao modo efêmero e frágil como usualmente vivenciamos o *tempo*; iremos refletir sobre as maneiras a partir das quais ele viabiliza a possibilidade de atravessarmos temporalidades com e em uma obra de arte. Através do contexto cultural do qual Warhol fazia parte, pontuaremos seus modos de perceber, manipular, alterar, apresentar, orientar, dirigir o tempo para que ele venha a ser, também, um potencial elemento na produção de sentido em rotas de escape.

A partir destes três principais elementos presentes no olhar que direcionamos para a vida e a obra de Andy Warhol, procuraremos, enfim, revitalizar as leituras sobre o artista – que envolvem, usualmente, ideias de superficialidade, frivolidade e cinismo. Nosso objetivo é o de compartilhar alguns achados em seus diários e em suas obras; de reconstruir – fabricar – um novo esboço de (algum) outro Warhol, e com ele, elaborar reflexões sobre escolhas que proporcionam a criação de territórios alternativos de onde podem emergir maneiras esquecidas, subestimadas ou mesmo desconhecidas de se vivenciar (e, conseqüentemente, transfigurar) o banal.

Desejamos que, ao longo de nossos três capítulos, o repertório de Warhol seja arejado, revigorado e visto como um universo capaz de fornecer ferramentas para experienciamos menos diálogos internos do mundo artístico (por vezes, tão exclusivos e improdutivos), e mais a vida cotidiana com intensidade, sensibilidade, inspiração, entusiasmo e encantamento, reconciliando, assim, pares que se relacionam, a princípio, de maneira distante ou até mesmo oposta: cultura popular e legitimidade artística, monotonia e desejo, duração e espontaneidade, corpo e consciência, repetição e imprevisto, vida e arte.

1 UM CORPO-FACTORY: FRAGMENTOS, RETALHOS E ATRAVESSAMENTOS

Uma tarde, quando eu estava fazendo serigrafias de algumas telas de Jackie, vi Lou atender ao telefone e passá-lo para Silver George, que se identificou: “Sim, aqui é Andy Warhol.” Por mim, tudo bem. Todo mundo na Factory fazia isso. [...] era mais divertido deixar as pessoas atenderem por mim, e às vezes eu lia (supostas) entrevistas comigo que eu nunca tinha dado, feitas por telefone. “Você quer que eu descreva a mim mesmo?”, Silver George estava dizendo. [...] “Bom, eu diria que tenho aspecto jovial. O cabelo ligeiramente efeminado, e faço pequenos movimentos artísticos...” [...] “Mas a primeira coisa que você notaria em mim é a pele. É translúcida – dá para ver bem minhas veias – cinza, mas rosa também... [...] Dou a impressão de que não conseguiria andar muito [...] e minhas botas novas têm salto alto, então ando um pouco como mulher, mais na ponta dos pés – mas, na verdade, eu sou muito... duro... Certo?” Quando Silver George desligou, disse que eles ficaram realmente animados, porque tinham dito a eles que eu não falava nunca e agora tinha falado mais com eles do que todo mundo que já haviam entrevistado.

(Andy Warhol³)

No interior do Brasil, há uma expressão popular para caracterizar crianças com espíritos inquietos: são *levadas*. Em uma interpretação que faz eco a outro termo usado para o mesmo caso, criança *arteira*, ser *levado* por algo que se relaciona com arte (na ampla gama de significados que esta palavra pode também vir a ter) certamente é, no mínimo, algo que faz menção ao instinto, ao afeto e à experimentação. Sobre esta, Nicolas Bourriaud, em *Radicante* (2011b), afirma que, para correr seu risco, deve-se

³ WARHOL, 2013, pp. 240-242.

[...] recolocar em questão a solidez das coisas, praticar um relativismo generalizado, um comparatismo crítico impiedoso para com as certezas mais aderentes; perceber as estruturas institucionais ou ideológicas que nos cercam como sendo circunstanciais, históricas e, portanto, reformáveis ao bel-prazer. (BOURRIAUD, 2011b, p. 14).

O filósofo Vilém Flusser, ao falar sobre a *paixão*⁴, afirma que a etimologia do termo pode ser explicada por palavras cujas origens se aproximam, como “paciência” e “passividade”. Seria a paixão, portanto, uma força pela qual somos atravessados, conduzindo e orientando nossas ações. Por este afeto somos, assim, *levados*.

Em 1979, o semiólogo, filósofo e linguista Roland Barthes escreveu um de seus mais notáveis trabalhos, *A câmara clara*, seu último livro publicado em vida, em 1980. Seus 48 capítulos foram escritos em 48 dias, conforme observa Samain⁵, em um formato que nos remete à escrita de um diário, onde Barthes constrói a teia de uma atenta, ponderada e audaz reflexão sobre seu desejo de criar uma teoria sobre a concepção da fotografia e seu modo de operação diante daquele que a observa. Entre os conceitos utilizados pelo autor como suporte para o desenvolvimento de suas ideias, estão o de *studium* e o de *punctum*, palavras do latim – “pedantismo necessário porque esclarece nuances” (BARTHES, 2012, p. 72), pontua ele com humor – utilizadas para descrever possíveis diferentes perspectivas afetivas de um observador diante de uma fotografia. Segundo Barthes, *studium* seria uma espécie de leitura mais genérica e abrangente de uma imagem, relacionada a uma análise global e sua consequente compreensão por meio de elementos funcionais naturalmente atribuídos à fotografia, como “informar, representar, surpreender, fazer significar” (Idem, p. 34): “o *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: *gosto/não gosto, I like/I don't*. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*” (Idem, p. 33). Por outro lado, *punctum* – um *ponto* sensível – vem a ser algo que está na imagem, mas opera por conta própria, despertando um afeto independente do que o olhar analítico do observador percebe: é paixão, subjetividade; é ser *levado*.

⁴ FLUSSER, Vilém. *Da paixão*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 29/02/1972. Disponível em: <<http://textosdevilemflusser.blogspot.com.br/2008/08/da-paixao.html>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2016.

⁵ SAMAIN, Etienne. *Um retorno à câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual*. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

O conceito de *punctum* aproxima-se, ainda, de outra noção proposta também por Roland Barthes: a de *biografema* – que, aqui, será evocada com o apoio da leitura de Luciano Bedin da Costa (2011) sobre o assunto. Ele afirma que uma escrita biografemática

[...] eclode na relação que estabelecemos com aquele sobre o qual escrevemos, é um testemunho do detalhe e do minúsculo que nos punge em livros, fotografias, manuscritos, entrevistas, documentos, etc. Ao invés daquilo que é exemplar, ilustrativo e explicativo, o biografema testemunha o traço insignificante produzido pelo que foge, por aquilo que é comum e ordinário numa vida. [...] Ao invés de apegar-se à cronologia, historiografia, linearidade, memória, profundidade, causa, finalidade, contexto, interação, influência, profundidade e conjunto (palavras de ordem de uma consciência histórica), a consistência biográfica se vê enamorada de séries disjuntivas, fragmento, paradoxo, efeito, superfície, a-historicidade, acontecimento, esquecimento, do que é errante e fugidio. [...] Sendo eminentemente um traço do encontro, o biografema envolveria: 1) falar do outro em mim e 2) falar de mim, no outro. No final das contas, diria Jacques Lacan, estamos sempre a falar de um outramento. (COSTA, 2011, pp. 12-13).

Seria uma escritura biografemática, portanto, um texto movido por um *punctum* no assunto do qual se pretende falar, retomando a menção anterior a Barthes em *A câmara clara*.

Na língua inglesa, há dois termos referentes à figura do professor: *teacher* e *professor*. Formalmente, a diferença entre as duas palavras reside no papel que professores ocupam em diferentes etapas do sistema educacional. *Professor* é um título exclusivo do professor universitário, enquanto *teacher* é mais abrangente, aplicando-se, de forma geral, ao professor das escolas. *Teacher* é uma variação do verbo *to teach*, que quer dizer “ensinar”. Grosso modo, *teacher* seria, então, um “ensinador”; aquele cuja função é a de transmitir conhecimento e informação. Por outro lado, *professor* tem sua origem no latim *profiteri*, formada por *fateri* (confessar) e o prefixo *pro-* (à frente, à vista). Abandonando a noção mais literal da função atribuída ao professor, em seus mais variados significados, esta elucidação etimológica coube aqui com um certo objetivo: de uma possível reflexão sobre a proximidade entre o *studium* de Barthes à figura do *teacher*, bem como do *punctum* ao *professor*. Neste texto, que nasce em um ambiente acadêmico orientado, em maioria, por professores universitários, não se pretende transmitir (e, conseqüente e pretensiosamente, “ensinar”) informações assertivas sobre a biografia do artista *pop*

norte-americano Andy Warhol (Pensilvânia, 1928 – Nova Iorque, 1987), objeto de interesse desta pesquisa, mas sim tecer uma escritura motivada – *levada* – por um desassossego-detulhe captado na extensa galáxia de materiais disponíveis sobre a vida e a obra do artista. O que nos punge aqui, nosso *punctum*, é o cotidiano de Warhol; a dinâmica encontrada por ele para transfigurar o trivial em arte – e, ainda além, para tornar “[...] ao mesmo tempo invisível e monumental a distinção entre uma peça de arte banal e uma peça de arte culta.” (DANTO, 2012, p. 23).

Modulamos os pensamentos deste texto a partir de sua construção de uma estética da existência de maneira brilhante e leve – ou, simplesmente, *pop*. Demonstrando um grande amor pela vida em um “nascer muito comprido”, como disse o poeta mineiro Murilo Mendes⁶ em sua *Reflexão nº 1*, Warhol imprimiu em sua produção artística sua constante descoberta e seu deslumbramento por cada nuance do mundo em que vivia, revelando uma contemplação pelas coisas comuns em um olhar receptivo, sempre à espreita, atento, poroso. Olhar de menino, garoto - sagaz, ligado, farol. *Levado*.

Acreditamos, enfim, que o modo de existência de Andy Warhol mereça tanta atenção quanto suas obras, pois certamente há uma interessante conexão entre as linhas de força da época vivida pelo artista e a forma como, neste contexto, ele diariamente inventou a si mesmo. Bourriaud (2011a) afirma que:

Esses estados singulares da cultura (estetização de si, conformações e ritualizações do cotidiano, gestos objetivando uma presença artística do mundo) não constituem o corpus de nenhuma ciência, porque remetem a um projeto individual e não a uma atuação coletiva. (BOURRIAUD, 2011a, p. 118).

Nascido Andrej Varhola, Jr. em 06 de agosto de 1928, Pittsburgh, Pensilvânia (EUA), Andy Warhol é um dos nomes mais conhecidos na História da Arte. São numerosas as publicações sobre sua vida. Ocuparam-se de documentar a narrativa de sua jornada escritores como Victor Bockris, David Bourdon, Arthur Danto e Steve Watson⁷ – sendo que alguns deles, inclusive, chegaram a conhecer Warhol e seu círculo social. A consolidação de seu reconhecimento ocorreu não só em virtude da

⁶ MENDES, Murilo. Poesias: 1925-1955. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

⁷ BOCKRIS (2003), BOURDON (1989), DANTO (2012), WATSON (2003).

enorme projeção que suas obras de arte tiveram (e, ainda hoje, continuam tendo), mas também pela popularidade alcançada por seus projetos criativos, como a produção de programas de televisão, publicações impressas, promoção e presença em agitados eventos sociais, etc. Estes, inclusive, compõem um traço ruidoso na biografia do artista: a fama que ganhou como celebridade da cultura norte-americana por muitas vezes o condicionou a uma rasa caricatura, onde se esboça a figura de um sujeito supostamente cínico, debochado, superficial e polêmico. No entanto, buscando uma possível forma de arejar, revigorar e realinhar tal posicionamento tão sistematizado e clichê conduziremos este trabalho celebrando e apreciando elementos do cotidiano de Andy Warhol, presentes especialmente em seus diários – que revelam, afinal, conforme aponta Danto (2012), um modo de viver “[...] que incluía música, moda, sexo, uma linguagem própria, cinema, drogas e... arte.” (DANTO, 2012, p.74).

O apreço de Warhol pelo banal começou ainda na infância, quando sofreu de uma doença neurológica rara que o limitava a passar grande parte do tempo sozinho em sua casa, encontrando refúgio em histórias em quadrinhos e revistas de celebridades populares – que, futuramente, se tornariam sua principal referência.

Tive três colapsos nervosos quando eu era criança, com um ano de intervalo entre eles Um quando tinha 8 anos, um aos 9 e um aos 10. Os ataques – dança-de-são-vito – sempre começavam no primeiro dia das férias de verão. Eu não sabia o que queria dizer aquilo. Passava o verão inteiro ouvindo o rádio e deitado na cama com minha boneca Charlie McCarthy e minhas bonecas de recortar sem recortar espalhadas pela colcha e debaixo do travesseiro. (WARHOL, 2008, p. 35).

Em 1949, graduou-se na escola de arte e, em seguida, mudou-se para Nova Iorque⁸, onde se estabeleceu como artista comercial de grande sucesso com suas pinturas, ilustrações e vitrines.

⁸ DANTO, 2012, p. 29.



Ilustração 1: *Self-Portrait*, Andy Warhol, 1953.

Fonte: <<http://www.warhol.org/collection/art/selfportraits/1998-1-1978/>>.

Acesso em: 14 de janeiro de 2016.

Me lembro de pensar, olhando em torno, que não havia mais duas sociedades separadas nos Estados Unidos – uma oficial, pesadona e “significativa”, e a outra frívola e pop. As pessoas costumavam fingir que os milhões de discos 45rpm que a garotada comprava todo ano de alguma forma não contavam, mas que aquilo que dizia um economista de Harvard ou de algum outro lugar, sim. (WARHOL, 2013, p. 23).

Neste momento, encerrada a Segunda Guerra Mundial (em 1945) e com a emergência dos Estados Unidos como superpotência, o duradouro sistema cultural europeu fundado pela racionalidade – de progresso e da evolução histórica – entra em crise e, conseqüentemente, o novo polo artístico moderno⁹ deixa de ser a Europa e passa a ser Nova Iorque. No âmbito da arte, especificamente, as vanguardas, claramente desarticuladas da cultura popular em seu projeto de desenvolvimento intelectual através de processos de purificação e idealismos, pareciam próximas de um limite de resultados dentro de suas propostas. A tão estimada autonomia da arte mostrava-se gradativamente menos sustentável pelo esgotamento de problematizações históricas e políticas. Enquanto isso, a criação artística norte-americana parecia desenvolver-se mais livre deste turbulento passado. Para este novo e jovem mundo, a arte era menos a anúnciação de um futuro próspero e progressivamente aprimorado do que a disposição de protótipos de universos possíveis:

O que na Europa traz o signo de uma dedução final e constitui o documento desesperador de uma civilização em crise, nos Estados Unidos é descoberta, invenção, ímpeto criativo. Não que a imagem existencial apresentada pela arte americana seja mais otimista do que na Europa, mas justamente por isso ela é, em termos objetivos, mais vital. (ARGAN, 1999, p. 507).

Nesta metade do século, o nome em destaque representando o frescor da arte norte-americana era o Expressionismo Abstrato, de Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock e outros. O movimento alcançava sua consolidação com suas cores e gestos expressivos e vulcânicos – reflexo de angústias e questões interiores mais densas – intimamente associados ao estilo de vida de seus integrantes.

⁹ A palavra “moderno”, aqui, faz alusão estritamente ao “que pertence ao tempo presente”, e não ao conceito cultural/artístico que engloba o par modernismo/pós-modernismo. Optamos neste texto, faz-se necessário pontuar, por adotar o uso do termo “pós-modernismo” como descrição do momento que sucedeu a fase das vanguardas artísticas da Europa, e não “pós-moderno”, visto que o prefixo “pós” sugere uma ruptura efetiva, uma superação, algo que *vem depois*; e acreditamos, em consonância com Featherstone (1995, p. 19) que, com a presença do sufixo “ismo”, temos presente no significado do termo de uma noção de movimento, de deslocamento, possibilitando uma compreensão de que o fenômeno do pós-modernismo ainda não foi plenamente desenvolvido, instaurado e estabelecido.



Ilustração 2: Jackson Pollock.

Fonte: <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-30289796>>. Acesso em: 02 de março de 2016.

Warhol (2013) relata com lucidez e perspicácia as memórias de suas primeiras impressões ao encontrar-se com os expressionistas em momentos casuais, como em bares, referindo-se ao comportamento dos artistas como “muito macho”. Segundo ele,

[...] eram todos durões, de punhos cerrados, que se agarravam e diziam coisas como “eu arranco seus dentes” e “vou roubar sua mulher”. [...] Ser bruto era parte de uma tradição [...]. Eles estavam sempre explodindo e brigando aos socos por causa de seu trabalho, suas vidas amorosas. (WARHOL, 2013, p. 23).

Comentários como este funcionam, neste texto, como o *punctum* de Barthes no legado de Andy Warhol: muito além da (subestimada) personalidade debochada e cínica, Warhol, antes mesmo de se firmar como reconhecido artista plástico, já

demonstrava ter escuta e olhar atentos à atmosfera artística – que se tramava em rumores sutis, nestes não institucionalizados territórios sem qualquer vestígio ou afinidade com museus e galerias.

Entretanto, a legitimação¹⁰ da produção artística de Warhol ainda era necessária à sua mudança de perspectiva profissional – de ilustrador comercial a artista plástico – que se deu por incentivo do amigo cineasta documentarista Emile de Antonio. Warhol pintou, assim, suas primeiras telas ao final dos anos 1950, que foram mostradas em seguida ao *marchand* Ivan Karp, responsável pela galeria nova-iorquina Leo Castelli (onde Warhol sonhava expor).

Segundo Bourriaud (2009a, p. 31), o ato de pintar significa, de alguma maneira, “se inscrever na história através de escolhas plásticas”. Acreditamos que esta inscrição, no entanto, pode consolidar-se por dois possíveis vetores, conforme pontua Pierre Bourdieu (1994, p. 68) ao afirmar que o mundo da arte é um espaço definido por relações de forças e conflitos que buscam conservá-lo ou transformá-lo. A escolha estilística de Warhol para suas pinturas iniciais, de acordo com a avaliação de Ivan Karp, tinha certa afinidade com expressionismo abstrato (movimento que, nesta época, inclusive, já se dissipava, dando espaço a nomes como Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Roy Lichtenstein). Cabe observar, porém, que esta semelhança era relativa apenas ao pigmento, ao gesto e ao gotejamento da tinta – semelhança, de fato, meramente plástica – sem estabelecer conexões com a filosofia expressionista. Warhol não tinha um interior oculto que se revelava como um segredo na sua criação: como ele próprio afirmou, “se você quer saber quem é Andy Warhol, apenas olhe para o meu rosto ou para a superfície do meu trabalho. Está tudo lá.” (DANTO, 2012, p. 30). Desta forma, Warhol decidiu que gostaria de eliminar qualquer evidência ainda existente do gestual e manter um estilo mais “duro” – passo que, decerto, apontou o sentido de seus trabalhos para o

¹⁰ A socióloga Diana Crane, em *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural* (2011), expõe detalhadamente sua compreensão da forma como instituições culturais gerenciam suas inovações – sempre regulares – submetendo-as a sistemas de avaliação que controlam a distribuição de recompensas. Crane afirma que as inovações são produzidas, expostas, distribuídas, criticadas e consumidas em uma vasta gama de contextos sociais, e que, desta forma, quando um inovador busca reconhecimento em seu meio cultural específico, ele deve se adaptar a certas regras que avaliam a produção neste meio para, então, receber suas recompensas simbólicas e materiais. Os argumentos de Crane fazem eco às proposições de Howard Becker em seu texto *Mundos da Arte* (1982), sobre os sistemas de distribuição criados pelos mundos da arte – sistemas estes regulados por intermediários especializados (artistas, críticos, *marchands*, etc.).

que, nos anos seguintes, ganhou o nome de Pop Arte, numa força que promoveu, então, não a conservação, mas uma transformação no mundo artístico, conforme sugerido anteriormente no comentário de Bourdieu. Por isso, Warhol passou a pintar ouvindo discos de *rock* em volume máximo para limpar a mente e trabalhar pela via do instinto, sem a presença de processos muito mentais.¹¹

Aqui, cabe um retorno à *Câmara clara* de Barthes. O autor situa a si mesmo, no início de seu ensaio, como mediador de toda a fotografia, objeto de seu estudo, e questiona-se: “O que meu corpo sabe da fotografia?” (BARTHES, 2012, p. 19). Um diálogo parece estabelecer-se entre esta pergunta e a postura artística de Warhol neste momento inicial de sua nova carreira: o de um movimento de oposição às metodologias intelectuais, buscando uma maior valorização do *corpo* no processo (ainda que o de Barthes seja muito mais “orgânico” e guiado por um *pathos*, uma paixão, enquanto o de Warhol progressivamente torna-se “mecanizado” – mas sem deixar de ter suas motivações afetivas). Além disso, essa premissa parece se firmar ainda mais solidamente para Warhol quando pensamos no contexto artístico citado anteriormente, de que a duradoura cultura do progresso e da racionalidade havia perdido sua força, cedendo espaço a um novo momento em que cultura popular e alta cultura tiveram alargadas suas fronteiras.

Começa a delinear-se assim, portanto, Andy Warhol artista-sujeito, simultaneamente reflexo e potência criadora de seu cotidiano.

¹¹ WARHOL, 2013, p. 16.

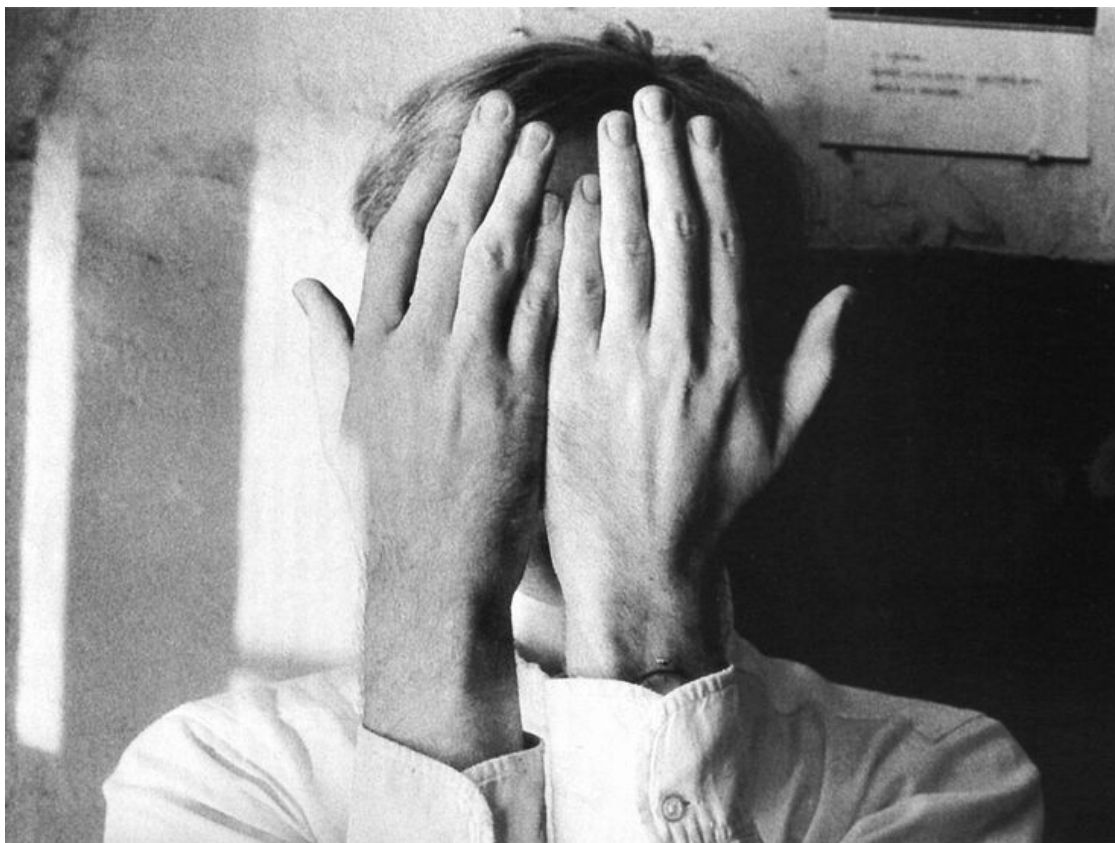


Ilustração 3: *Andy Warhol*, Duane Michals, 1958.

Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/484207397408484376/>>. Acesso em: 14 de janeiro de 2016.

Se o estilo de vida sintonizado ao Expressionismo Abstrato ainda era pertencente ao de uma sociedade recém-saída de uma grande guerra, violento e explosivo, a Pop Arte trouxe, consigo, uma leveza e uma nova sensibilidade cultural em sua bagagem: no âmbito político, social, na música, na moda e, especialmente, na sexualidade. Entretanto, apesar de o momento pós-expressionista ter demonstrado uma maior liberdade neste sentido (era sabido que, por exemplo, Robert Rauschenberg e Jasper Johns eram amantes), Warhol era tímido e manteve-se discreto para tentar ser aceito no mundo gay e, ao mesmo tempo, no mundo da arte: já na década de 1960, emagreceu e adotou um visual sóbrio, sempre usando jeans e jaquetas de couro¹².

Esta adaptação e experimentação fizeram com que a própria imagem de Warhol se tornasse, de imediato, material para sua criação artística. Aconselhado

¹² DANTO, 2012, p. 34.

por Ivan Karp, fez seu primeiro autorretrato¹³. Sua relação com sua própria aparência era instável: Warhol não gostava do aspecto de sua pele, oleosa e, devido a uma doença, despigmentada; era insatisfeito com seu nariz e vivia certo incômodo em relação à sua idade¹⁴. Ainda assim, encontrou um meio de traçar uma possível busca por uma adequação estética idealizada, através de movimentos que compõem o que Bourriaud (2011a, p. 153) chama de *biotexto*: experiências que fazem do comportamento do artista “[...] uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência”.

[...] resolvi pintar o cabelo de branco para ninguém saber que idade eu tinha e ia parecer mais jovem para eles do que a idade que eles *pensassem* que eu tinha. Eu ganharia muito ficando de cabelo branco: 1) teria problemas velhos, que são mais fáceis de aceitar do que problemas jovens; 2) todo mundo ficaria impressionado de como eu parecia jovem; e 3) ficaria livre da responsabilidade de agir como jovem – poderia de vez em quando cair na excentricidade ou na senilidade e ninguém pensaria nada a respeito por causa do meu cabelo branco. Quando você tem cabelo branco, cada gesto que você faz parece “jovem” e “ágil”, em vez de ser apenas normalmente ativo. É como se você tivesse um talento novo. Então pinteí meu cabelo de branco quando eu tinha 23 ou 24 anos. (WARHOL, 2008, pp. 115-116).

Começa assim, então, a aventura de Warhol como experimentador de si mesmo, de seu próprio corpo. Ao se autorretratar, por exemplo, ele se transportava para a mesma atmosfera à qual pertenciam suas obras: de caráter familiar, por abarcar imagens comuns, de identificação rápida e impregnadas na mentalidade média (uma vez que seus cabelos brancos são uma de suas mais marcantes características) e, ao mesmo tempo, com certo tom místico, por atribuir a estas mesmas imagens banais uma aura emblemática de ícones, de símbolos marcantes.

¹³ WARHOL, 2013, p. 28.

¹⁴ WARHOL, 2008, pp. 79-80.



Ilustração 4: *Andy Warhol with two self-portraits*, 1964.

Fonte: <<http://www.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2011/december/09/the-failsafe-gift-guide-andy-warhol-giant-size/?idx=18>>. Acesso em: 14 de janeiro de 2016.

Roland Barthes (2012, p. 18) afirma que, na realização de um retrato, ao sabermos que seremos fotografados, automaticamente elaboramos uma pose, idealizando e projetando na imagem que será captada uma fugaz subjetividade. Desta maneira, acontece uma breve metamorfose para a fabricação de um corpo que, momentaneamente, nasce e é observado. A palavra “fabricação”, inclusive, não foi trazida a este texto de modo leviano: sua afinidade com a vida de Andy Warhol é enorme, pelas mais diversas razões. Tendo realizado seus primeiros experimentos como artista com o suporte da pintura, em agosto de 1962 passou a utilizar a serigrafia como método de trabalho – processo de impressão bastante automático em que, através de uma tela esticada em um bastidor, a imagem desejada é transferida com tinta para o material final, gerando um efeito de absoluta uniformidade. Este sistema possibilitou uma criação artística ainda mais fria e mecânica, como pretendia Warhol ao eliminar os últimos vestígios do Expressionismo Abstrato de suas referências. Além disso, em novembro do ano

seguinte¹⁵, o estúdio/ateliê de Andy Warhol passou a ser a conhecida Factory – “a Fábrica” – onde, além de fabricar sua arte, ele fabricava a si mesmo.



Ilustração 5: *Self-portrait (detail)*, Andy Warhol, 1964.

Fonte: <<http://www.warhol.org/education/resourceslessons/Aesthetics-Lesson-5--Great-Dialogues/>>.
Acesso em: 14 de janeiro de 2016.

¹⁵ WARHOL, 2013, p. 80.

Território de criação, habitação, troca e trânsito, foi um local com grande movimentação social. Frequentado por uma juventude composta por artistas, músicos, modelos, bailarinos e cineastas, tornou-se elemento indissociável de Warhol. Sujeito e espaço passaram, de forma mútua e sintonizada, a exercer um sobre o outro uma acentuação de potências – dois corpos que, por tantas histórias, roupas, cores, cheiros, sabores, texturas, vozes, tempos, músicas e sons foram atravessados e, assim, povoados.

A Factory era o lugar onde você podia deixar seus “problemas” aparecerem e ninguém ia odiar você por isso. E se você elaborava seus problemas em atividades interessantes, as pessoas te admiravam ainda mais por ter a força de dizer que era diferente e efetivamente se divertiam com isso. [...] Isso realmente incomodava uma porção de gente que queria que os velhos estereótipos permanecessem. Eu sempre me perguntava: “Será que as pessoas que jogam esses jogos de imagem não se preocupam com todas as pessoas infelizes do mundo que simplesmente não se encaixam no papel padrão?” [...] Claro, as pessoas diziam que a Factory era degenerada só porque “podia tudo” lá, mas acho que isso era realmente uma coisa boa. [...] Acho que as pessoas deviam ver absolutamente *tudo* e depois decidir por si mesmas – não deixar outras pessoas decidirem por elas. A Factory pode ter feito muitas coisas, mas, definitivamente, ajudou um monte de gente a se decidir. (WARHOL, 2013, pp. 267-268).

Ao falar sobre aqueles que não se adequavam aos “velhos estereótipos”, Warhol se referia à pluralidade de maneiras de viver, sentir, amar, desejar e criar encontradas em seu círculo social. Bourriaud (2011a) afirma que:

Dóceis, submetemo-nos ao planejamento suave, e nosso cotidiano fica preso ao “tornar-se instituição” contra o qual podemos lutar considerando a nós mesmos como uma obra por realizar. Tarefa penosa, pois cumprida dentro de um sistema que regula nosso emprego do tempo, planeja nossos deslocamentos, canaliza nossos comportamentos. Não temos outra solução que não desviar, piratear, armadilhar a grade de programação que nos atribuem. Do mesmo modo, ao invés de se ater a uma superfície de trabalho e um emprego do tempo previamente determinados, o artista de hoje busca modelos de comportamento na vida cotidiana. (BOURRIAUD, 2011a, p. 169).

Em contraposição aos valores sociais tradicionais, prezados e defendidos pelo sistema e que nos engessam e docilizam, como pontuou Bourriaud acima, havia na Factory uma grande liberdade cultural, especialmente em relação a dois

grandes tabus da época: as drogas e as questões de gênero/sexualidade. Warhol passou, então, a ver nesses jovens que o visitavam uma fonte de inspiração – ou, além disso, passou a ver nessa sua própria rotina social uma matéria artística em si; uma *linha de fuga* – como na noção proposta por Deleuze (1998, p. 30) de um desvio e uma desterritorialização; uma criação de novas perspectivas e novos agenciamentos – à dura prática diária a que estamos condicionados. Quando pensamos na Factory, o que se pressupõe de imediato é que Warhol, estando à frente de tudo, era uma espécie de atração central para aqueles que frequentavam o espaço. Porém, pode-se certamente afirmar o oposto: que os convidados é que formavam o conjunto principal em torno do qual Warhol circulava e, consecutivamente, a partir do qual criava, transformava e ressignificava seu “cotidiano-arte”.

Em 1965, após uma conversa com o *marchand* e seu consultor Ivan Karp, Warhol decidiu “aposentar-se da pintura”¹⁶. Tendo feito experimentos nos anos anteriores com pequenos filmes, passou a dedicar-se principalmente ao cinema e à fotografia – o que pode ser compreendido mais como uma nova solução oferecida por novos instrumentos do que uma escolha por uma mudança técnica definitiva. Segundo Bourriaud (2009a), o

[...] vídeo contemporâneo raramente é livre: ele colabora para o grande recenseamento visual, individual, sexual e étnico a que se dedicaram atualmente todas as instâncias de poder da nossa sociedade. A maneira como os artistas tratarão esse problema definirá o futuro da arte enquanto instrumento de emancipação, enquanto ferramenta política para a liberação das subjetividades. (BOURRIAUD, 2009a, p. 109).

O *zeitgeist* da década de 1960 da sociedade norte-americana parecia alimentar-se do frescor de uma juventude sem tanto comprometimento histórico, fruto de uma nação que celebrava em seu germe de prosperidade, acima de qualquer outro valor, o *presente*. Consequentemente, os hábitos de vida refletiam-se em movimentos menos relacionados ao intelecto, à racionalidade. Warhol captura e segue esta trilha de pensamento, convocando como um de seus temas centrais

¹⁶ WARHOL, 2013, p. 142.

algumas questões relativas ao *corpo*. O corpo na obra de Andy Warhol é um corpo que come, que dorme, tem os cabelos cortados, bebe, dança, faz sexo.



Ilustração 6: Fotogramas do filme *Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966).

A mudança de direção de Warhol, neste momento, deu-se apenas pela escolha de outros meios principais para produzir sua arte, uma vez que persiste uma coerência na concepção da mesma quando os temas de seus vídeos parecem ser uma continuidade daquilo que, anteriormente, era retratado em suas pinturas: o encantamento pelo que todos conhecem, fazem, veem, falam: “As artes plásticas simplesmente não eram mais divertidas; as pessoas é que me fascinavam, e eu queria passar todo o meu tempo em torno delas, ouvindo o que diziam e fazendo filmes com elas.” (WARHOL, 2013, p. 140).

Entre seus filmes, há em torno de trezentos dos chamados *Screen Tests*, os “testes de câmera”, curtos vídeos em que algumas pessoas que Warhol achava atraentes ou interessantes o bastante apareciam fazendo ações corriqueiras¹⁷. Aqueles que se saíam bem acabavam voltando à Factory com frequência, fosse apenas para a interação social ou para a realização de novos filmes. Warhol não apresentava roteiros nestes testes, apenas pedia que as pessoas “fossem elas mesmas”¹⁸. Ele afirmava que, entre pessoas belas e comunicativas, gostava mesmo “[...] dos Falantes. Para mim, bons falantes são bonitos porque o que eu gosto é de uma conversa.” (WARHOL, 2008, p. 78).

¹⁷ DANTO, 2012, p. 113.

¹⁸ WARHOL, 2013, p. 137.

Nesta obsessão pelo banal, filmou uma espécie de trilogia, da qual fazem parte *Sleep* (“Sono”, de 1963), *Eat* (“Comer”, de 1964) e *Drink* (“Beber” de 1965). Todos possuem uma atmosfera caseira, acompanhando as ideias iniciais de Warhol quando começou a pintar: não há vestígios da mão ou do olhar do artista. A câmera, sempre deixada imóvel sobre um tripé, chegava a filmar horas ininterruptamente, em um povoamento videográfico que se dá pela sondagem, pela espreita. Honnif (2005, p. 80) afirma que esta imobilidade e a fixação em um único objeto de interesse no vídeo nos conduzem a perceber ações cotidianas com mais liberdade e sensibilidade, diferentemente do que acontece quando, naturalmente, comemos, vemos alguém dormir ou cortamos os cabelos. De forma automática e inconsciente, deixamos de atribuir sentido a essas atividades simples e corriqueiras que, diante da profusão de formatos e noções pré-determinados de entretenimento e lazer que nos são oferecidas e (por que não) impostas, não nos parecem dignas de atenção e contemplação. Nos filmes de Warhol, há um resgate de valor, um chamado para que possamos admirar nossos menores gestos – que ganham, assim, mais vida, potência e sentido.



Ilustração 7: Fotogramas do filme *Comer* (Andy Warhol, 1964).

De fato, Warhol dedicou-se bastante ao cinema, contando com grande apoio do amigo Jonas Mekas, cineasta que buscava promover uma distribuição de filmes independentes da indústria de Hollywood. Com isso, rapidamente, passou a ser descrito não mais como “o artista Pop”, mas como “o cineasta *underground*”¹⁹. Por este termo, Warhol compreendia uma referência ao baixo orçamento com que seus

¹⁹ WARHOL, 2013, p. 65.

filmes eram realizados, e não a qualidades artísticas que fugiam ao padrão mantido pela indústria dominante. Entretanto, estava ciente de que sua postura vanguardista, ao eleger como temas alguns assuntos polêmicos e, de certa forma, proibidos à época (há, além das atividades corriqueiras, alguns filmes em que aparecem cenas de sexo, por exemplo), mantinha sua produção cinematográfica à margem. Já em 1967, ele se deu conta de que Hollywood passou a se apropriar dos temas da vida contracultural e a dar-lhes um acabamento mais refinado e comercial.

O que tínhamos para oferecer – originalmente, quero dizer – era um conteúdo novo, mais livre, e um olhar sobre pessoas de verdade. Mesmo que nossos filmes não fossem bem-acabados tecnicamente, ao longo de 1967 o underground era um dos poucos lugares onde as pessoas podiam ouvir falar de assuntos proibidos e ver cenas realistas da vida moderna. Mas agora que Hollywood – e a Broadway também – lidava com esses mesmos assuntos, as coisas estavam ficando um pouco confusas [...]. Isso roubava a carta de vantagem do underground porque as pessoas iam preferir ver o tratamento que era mais bonito. Era muito menos ameaçador. (As pessoas, efetivamente, tendem a evitar novas realidades; elas preferem apenas acrescentar detalhes às velhas realidades. É simples assim.) [...] Eu não entendi, na época, que quando eles diziam que queriam a vida real, queriam dizer a vida real do cinema! (WARHOL, 2013, p. 334).

Se, por um lado, o cinema *mainstream* busca modos de vida marginais (ou seja, às margens dos limites sociais estabelecidos) para, após dar-lhes uma nova roupagem mais pasteurizada, validá-los, difundi-los e, enfim, comercializá-los, “a função da arte [...] consiste em apropriar-se dos hábitos perceptivos e comportamentais criados pelo complexo tecnoindustrial e (re)transformá-los em possibilidades de vida, na expressão de Nietzsche.” (BOURRIAUD, 2009a, p. 96). A arte estreita o espaço das relações, promove encontros, possibilita uma elaboração coletiva de sentido pela via da intersubjetividade. Convocando o termo usado por Maffesoli²⁰, ela tem poder de *reliance* (sentimento de ligação), de gerar vínculo, empatia e compartilhamento. É preciso, portanto, que o artista re programe, rearticule, reconfigure essas subjetividades emergentes às relações sociais e ao ambiente, no que Félix Guattari chama de ecosofia:

[...] a ecosofia propõe-se a criar polos de resistência, a “reinventar maneiras de ser no âmbito do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho”, e

²⁰ MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.

redefinir as relações do sujeito “com o corpo, a fantasia, o tempo que passa” e com a morte... (BOURRIAUD, 2011a, p. 159).

Acreditamos que, no caso de Andy Warhol, a redefinição de relações de que fala Guattari está fortemente presente em seus filmes sobre os pequenos eventos cotidianos. De certo modo, ainda quando o próprio Warhol não está presente na tela, seu olhar contemplativo, leve e descompromissado é condutor dos registros e nos leva a percebê-lo em seu objeto de interesse – seu círculo social.

Há um nítido atravessamento e fluxo de forças entre Warhol e seu conhecido grupo, composto, durante um longo período, por seus ajudantes Billy Name, Freddy Herko e Silver George (que eram frequentadores do bar *gay* San Remo Coffee Shop, onde Warhol conheceu grande parte de seu círculo social²¹), o ator Pope Ondine, as *socialites* e modelos Baby Jane Holzer e Edie Sedgwick, músicos como Lou Reed e Nico (da banda The Velvet Underground, que contava com Warhol como produtor) e outros.

A vida deles passou a fazer parte dos meus filmes e claro que os filmes faziam parte da vida deles; eles mergulhavam tanto que logo não dava pra separar as duas coisas, não dava pra saber a diferença – e às vezes eles mesmos não sabiam. (WARHOL, 2013, pp. 218-219).

Bourriaud (2009a, p. 131) diz que Félix Guattari, em seu livro *Caosmose*, lamenta o fim de uma prática usual nas sociedades arcaicas que consistia em dar vários nomes próprios à mesma pessoa. Ainda que tal costume não seja adotado ou mesmo concebido como uma realidade possível atualmente, ele contém em sua essência uma poderosa e inspirada ideia-ponte para uma reflexão em torno das multiplicidades em nossas subjetividades – que são compostas, segundo Zourabichvili (2004, p. 38), “[...] de dimensões que se englobam umas às outras, cada uma recapturando todas as outras em um outro grau, segundo uma lista aberta que pode ser acrescida de novas dimensões”. A construção dos sujeitos se dá por múltiplos agenciamentos e atravessamentos, de modo que, por exemplo, ainda que a convenção de se escrever textos acadêmicos na primeira pessoa do plural para

²¹ WARHOL, 2013, p. 72.

indicar impessoalidade seja conservadora e limitante, o pronome “nós”, aqui, é coerente e adquire sentido quando pensamos que uma dissertação não é escrita por uma única pessoa, mas pelas muitas mãos, vozes, ideias, referências, desejos e inspirações convocados pelo autor²². Bem como há, “[...] para um mesmo texto, ‘uma multidão de leitores’, que não são apenas indivíduos diversos, mas, em cada corpo que lê, ‘ritmos diferentes de inteligência, conforme o dia, conforme a página’.” (ADÓ; CORAZZA; OLIVEIRA, 2015, p. 33).

Da mesma forma, a própria execução do trabalho de Warhol era realizada de modo coletivo. Rompendo com a aura de genialidade e originalidade que envolvia a figura do artista, como acontecia com os mestres do Renascimento²³, por exemplo, todas as etapas da criação de suas obras contavam com a colaboração de outras pessoas: para a concepção de suas ideias, ele pedia que amigos e conhecidos sugerissem temas e assuntos a serem retratados²⁴; para a confecção das serigrafias, ele contava com o apoio de assistentes como Gerard Malanga²⁵. A arte de Andy Warhol é, assim, uma arte povoada; uma arte, antes de qualquer coisa, que *agencia pessoas*.

Há uma passagem ilustrativa desse “povoamento” em Warhol (2013, pp. 161-163), onde é relatada a primeira retrospectiva do artista nos Estados Unidos, exposta em 1965 no Institute of Contemporary Art, da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia. A essa altura, Warhol e sua Factory já eram famosos em todo o país. Junto de Edie Sedgwick, ele compareceu à abertura, que contava com cerca de 4 mil jovens extasiados – tão febris que as pinturas precisaram ser retiradas das paredes, uma vez que estavam sendo amassadas pela multidão. Assim, a abertura da exposição aconteceu sem as obras (!), o que, no entanto, tornou único este momento na História da Arte: as pessoas estavam presentes para ver o próprio Warhol e sua parceira, que foram recebidos sob os gritos de “Andy e Edie! Andy e Edie!” (DANTO, 2012, p. 25).

²² PRECIOSA, 2011.

²³ HONNEF, 2005, p. 26

²⁴ WARHOL, 2013, p. 27

²⁵ Idem, p. 39

Eu me perguntava o que teria feito toda aquela gente gritar. Tinha visto a garotada gritar por Elvis, pelos Beatles, pelos Stones – ídolos do rock e estrelas de cinema – mas era incrível pensar nisso acontecendo na abertura de uma exposição de artes plásticas. Mesmo de Pop Art. Por outro lado, nós não estávamos na exposição de arte – nós éramos a exposição, éramos a arte encarnada e os anos 60 realmente foram sobre pessoas, não sobre o que elas faziam [...]. (WARHOL, 2013, p. 163).

Pode-se concluir, assim, que a arte e a vida de Andy Warhol são constante criação, invenção, fabricação; são dois âmbitos que se confundem, coexistem no que Adó, Corazza e Oliveira (2015, p. 11) chamam de *Vidarbo*: Vida + Obra. “Circulação igual dos códigos com os quais se escrevem ao mesmo tempo nossos livros e nossa vida. Viver como quem escreve. Escrever vivendo. Viver escrevendo”.

O intenso fluxo dinâmico de trocas e inspiração entre Warhol e seu grupo de amigos, no entanto, tem seu ritmo desacelerado ao final dos anos 1960, quando a Factory muda de endereço e ganha ares menos festivos em um novo momento mais sóbrio e empresarial²⁶. O chamado “Período Prata” – termo que faz alusão à decoração futurista do tão conhecido endereço anterior – chega ao fim e dá lugar a atividades de negócios, que englobam a administração dos diversos empreendimentos de Warhol. Ele afirma em um de seus diários²⁷, inclusive, que a calma desta nova fase fez com que ele temesse uma possível perda de criatividade, uma vez que sua fonte de inspiração – seu círculo social – a mesma desde 1964, não estava mais presente na rotina de sua Fábrica. Por outro lado, entretanto, ele chega a ponderar também que a livre circulação das mais diversas e desconhecidas pessoas em seu espaço, ainda que inspiradora, sempre representou um risco real de que, em algum momento, tudo pudesse sair dos trilhos e eclodir, então, algum grande desastre²⁸.

Foi o que aconteceu quando, em uma tarde quente em meados de 1968, a feminista radical Valerie Solanas (fundadora de uma organização chamada SCUM – Society for Cutting Up Men, “Sociedade pra cortar os homens”), foi até a Factory e disparou três tiros em direção a Warhol. Apenas um dos tiros foi certo, causando um impacto enorme ao atingir a região do tórax e, assim, perfurando o estômago, o

²⁶ WARHOL, 2013, p. 316

²⁷ Idem, pp. 339-340

²⁸ Idem, pp. 332-333

fígado, o baço, o esôfago e os dois pulmões do artista²⁹. Warhol, no entanto, sobreviveu.

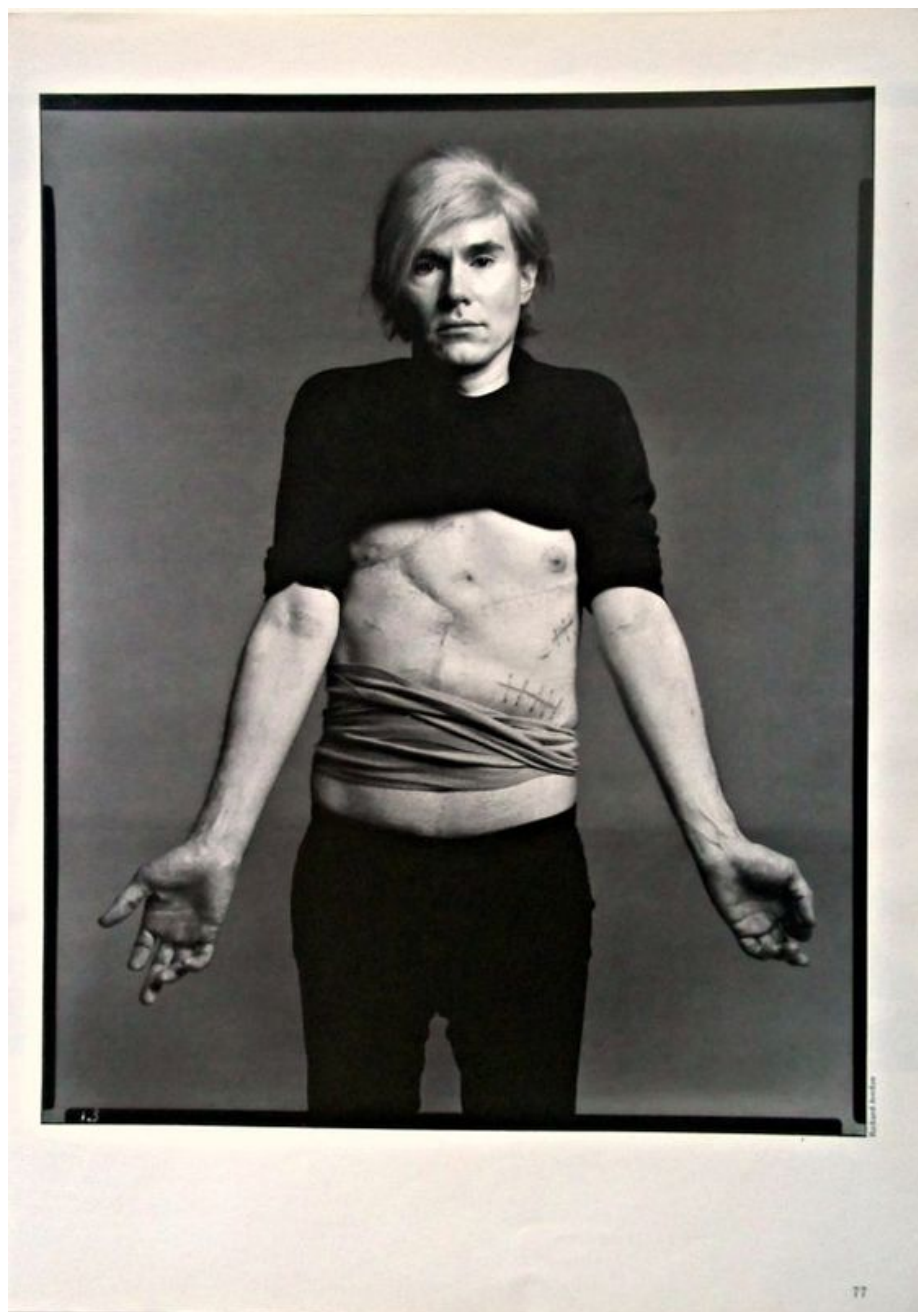


Ilustração 8: *Andy Warhol*, Richard Avedon, 1987.
Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/112027109460692262/>>. Acesso em: 03 de junho de 2016.

²⁹ Idem, pp. 325-327

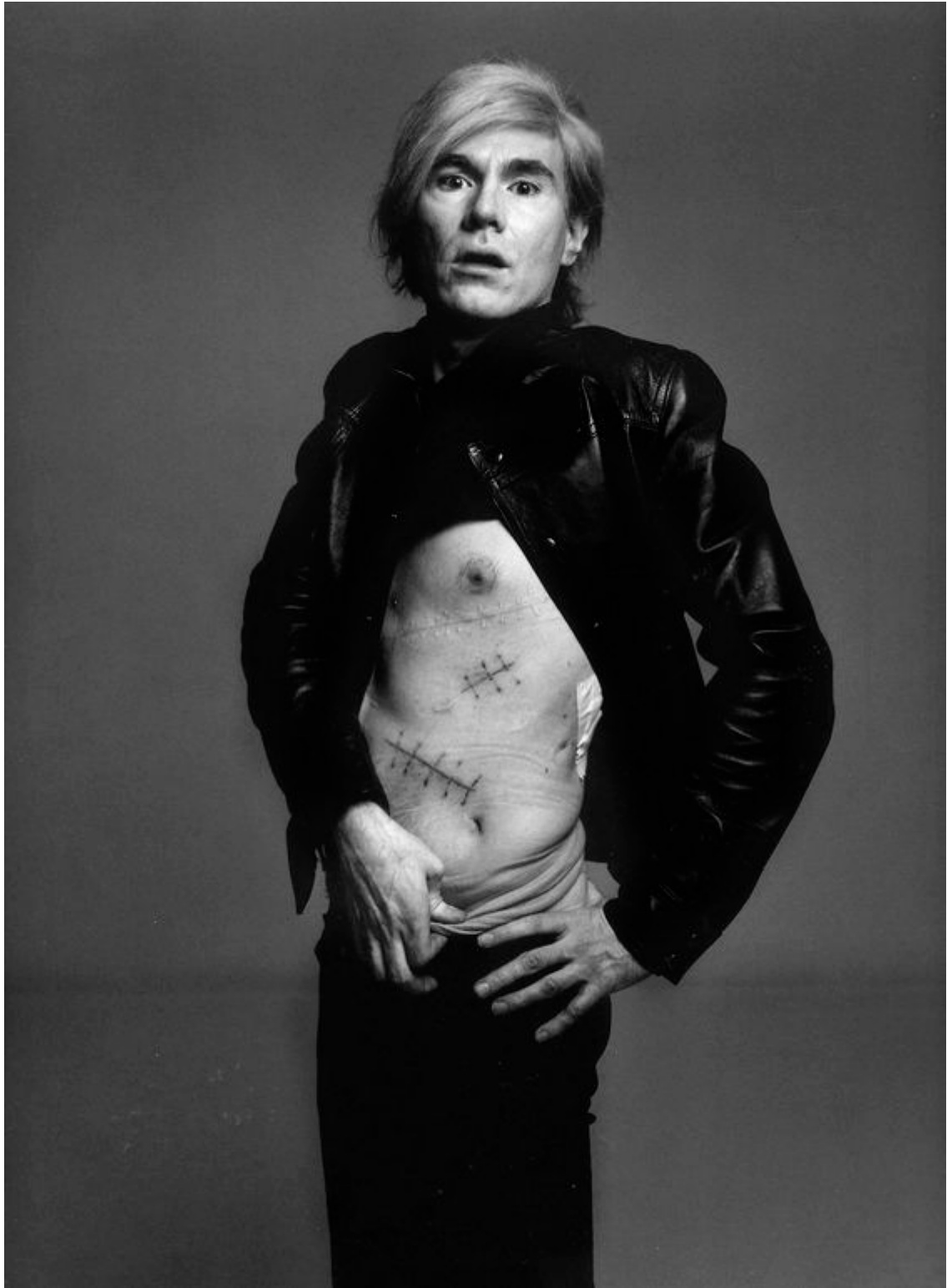


Ilustração 9: *Andy Warhol*, Richard Avedon, 1987.
Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/112027109460692248/>>. Acesso em: 03 de junho de 2016.

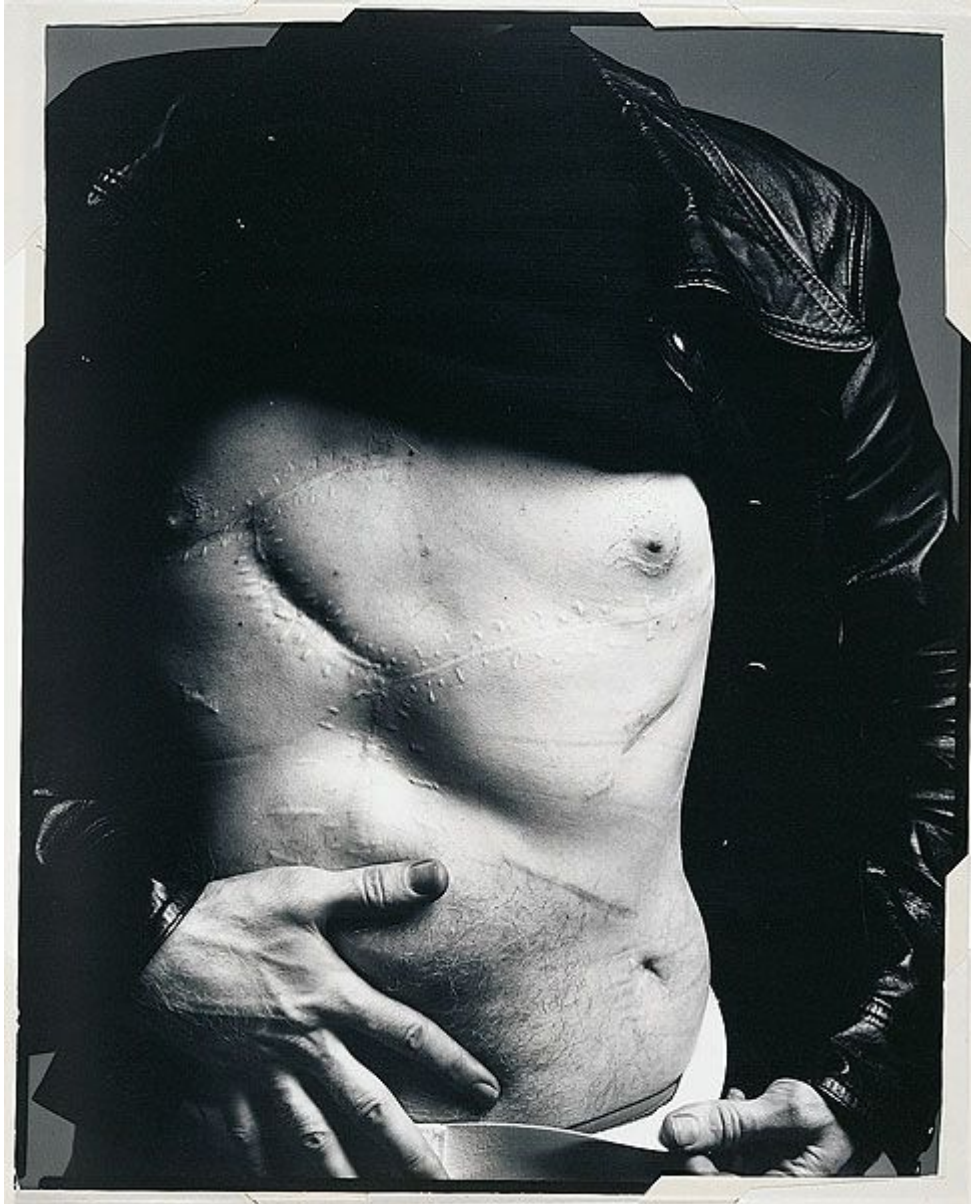


Ilustração 10: *Andy Warhol*, Richard Avedon, 1987.
Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/112027109460692258/>>. Acesso em: 03 de junho de 2016.

O tiro de Solanas, representando algo que vem de fora e invade, transpassa e transfigura Andy Warhol parece, de forma poética e metafórica, agir como síntese da relação do artista com seu entorno. Seu *corpo-Factory* parece ter, enfim, assumido traços coerentes com sua vida-obra fabricada; parece ter materializado seus fragmentos em retalhos humanos; em peças de um maquinário artístico vivo: quebra-cabeças encarnado de multiplicidades e atravessamentos.

Em seu romance *Pastoral Americana* (1998), o escritor norte-americano Philip Roth faz uma brilhante reflexão sobre compreendermos – ou não – as pessoas por meio de percepções e impressões:

Já estamos entendendo errado as pessoas antes mesmo de encontrá-las, enquanto ainda estamos prevendo o que vai acontecer; entendemos errado enquanto estamos diante delas; e depois vamos para casa e contamos a alguém sobre o encontro, e de novo entendemos tudo errado. [...] E, com tudo isso, o que é que vamos fazer a respeito dessa questão profundamente significativa que são as outras pessoas [...]? Será que todo o mundo devia trancar a porta de casa e ficar quieto, isolado, como fazem os escritores solitários, em uma cela à prova de som, invocando as pessoas por meio de palavras e depois sugerindo que essas pessoas feitas de palavras estão mais próximas das coisas reais do que as pessoas reais [...]? Persiste o fato de que entender direito as pessoas não é uma coisa própria da vida, nem um pouco. Viver é entender as pessoas errado, entendê-las errado, errado e errado, para depois, reconsiderando tudo cuidadosamente, entender mais uma vez as pessoas errado. É assim que sabemos que continuamos vivos: estando errados. (ROTH, 1997, p. 48).

A reflexão de Roth é convocada ao arremate das costuras deste *corpo-Factory* para pensarmos que, de fato, o isolamento como forma de evitar as interpretações que fazemos das pessoas não é, em definitivo, algo a se considerar: pelo contrário, devemos e queremos continuar a “entender as pessoas errado”. Pois entendemos o erro, aqui, não como o par opositivo do acerto; não acreditamos que exista alguma verdade definitiva sobre pessoas, seus gestos e suas histórias. Novamente, pensamos na noção de biografema e seu caráter de *leitura*, de uma visão particular de determinado assunto/pessoa. Assim, invocar Warhol por meio de palavras, noções, ideias, conceitos e percepções – *fragmentos*, afinal – e, a partir disso, considerá-lo mais real do que quem, de fato, Andy Warhol foi (ou, melhor: talvez tenha sido), é exercício essencial para mantê-lo vivo, plural, desdobrável.

Se as pessoas nunca entendem você mal e se elas entendem tudo exatamente do jeito que você diz, elas são apenas transmissores de suas ideias, e você fica entediado com isso. Mas quando você trabalha com pessoas que entendem errado, em vez de você obter transmissões você obtém transmutações e isso é muito mais interessante a longo prazo. Gosto que as pessoas que trabalham para mim tenham suas próprias ideias sobre as coisas [...]. Gosto de ser embalado, mas não gosto de ser embrulhado. (WARHOL, 2008, p. 116).

Tendo sobrevivido à sua “primeira morte”, com o atentado de Valerie Solanas, em 1987 Warhol é internado às pressas para uma cirurgia na vesícula biliar. No dia seguinte à operação, faleceu.

Em *Quando Vier a Primavera*, Alberto Caeiro medita sobre a relação da morte com a realidade e, de maneira serena, constata sua frágil dimensão no mundo:

Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim.

Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma

Se soubesse que amanhã morria
E a Primavera era depois de amanhã,
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.
Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?
Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;
E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.
Por isso, se morrer agora, morro contente,
Porque tudo é real e tudo está certo.

Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.
Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.
O que for, quando for, é que será o que é.

(CAEIRO, Alberto. Quando vier a primavera. Em: <<http://www.citador.pt/poemas/quando-vier-a-primavera-alberto-caeirobrheteronimo-de-fernando-pessoa>>. Acesso em: 06 de agosto de 2016).

Sujeito contemplativo, passivo, admirador do mundo em que vivia, Warhol, tal como Caeiro, decerto sabia que, após sua morte, viria a primavera. Viria o inverno, viriam as mesmas garrafas de Coca-Cola todos os dias nas mesas de tantas pessoas, viriam notícias-relâmpago nos jornais sobre desastres e triunfos. Viriam ainda, em meio a esta tão imperturbável realidade, as pessoas – as pessoas e suas paixões, invenções, desassossegos, gestos, desejos.

O túmulo onde Warhol foi enterrado é transmitido *online* por uma câmera ininterruptamente³⁰ desde 2013, em iniciativa do The Andy Warhol Museum. Seu *corpo-Factory*, por fim, agora representado por uma lápide, persiste fragmentário e constantemente construído, criado por aqueles que o cercam: visitantes de todo o mundo deixam por lá balões, desenhos, latas de Sopa Campbell's, garrafinhas de Coca-Cola, flores e outros objetos diversos. A cada dia, o cenário em torno do túmulo se transforma.

Sobre a morte, Andy Warhol disse:

Eu nunca entendi por que, quando você morre, simplesmente não desaparece e tudo continua sendo como sempre foi, exceto pelo fato de que você não está mais aqui. Sempre pensei que eu gostaria que minha lápide fosse toda branca. Nenhum epitáfio, nenhum nome.

Bem, na verdade, eu gostaria que ela dissesse *figment**. (WARHOL, Andy. Em: <<http://www.warhol.org/figment>>. Acesso em: 22 de agosto de 2016).³¹

³⁰ <http://www.warhol.org/figment>

³¹ Tradução livre, no original: "I never understood why when you died, you didn't just vanish, and everything could just keep going on the way it was only you just wouldn't be there. I always thought I'd like my own tombstone to be blank. No epitaph and no name. Well, actually, I'd like it to say 'figment.'"

* Optamos por não traduzir a palavra "figment", pois ela pode significar "invenção", "fabricação" ou "criação". Há sutis diferenças entre os três termos, e gostaríamos de manter a pluralidade de possibilidades que a palavra oferece, pois todas trazem sentido ao texto. Assim, optamos pelo uso de "figment", como no original. (N.T.)

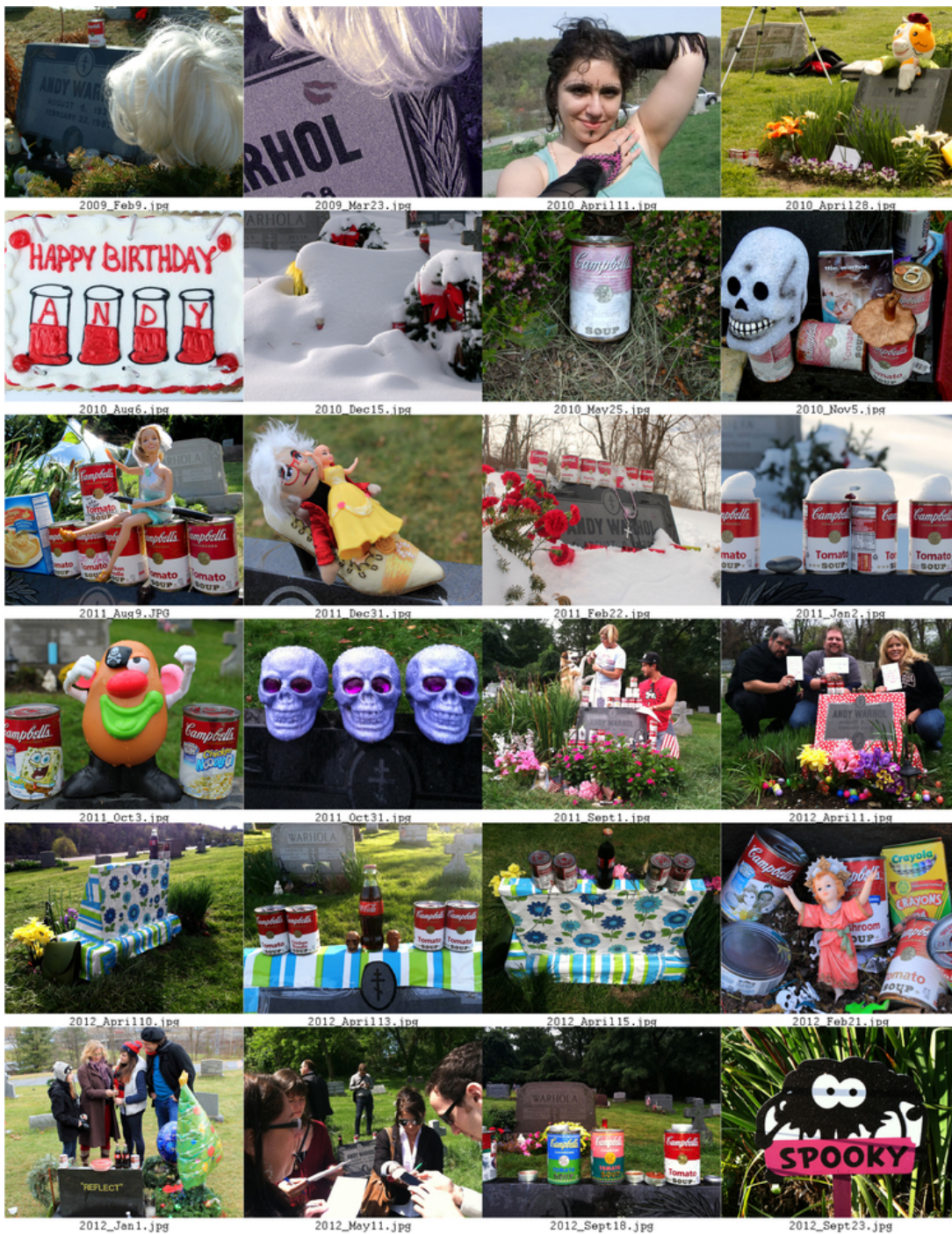


Ilustração 11: *Sem título*, Madelyn Roehrig, 2009-2012.
 Fonte: <<http://www.andyfigments.com>>. Acesso em: 18 de agosto de 2016.



Ilustração 12: *Sem título*, Madelyn Roehrig.
Fonte: <<http://www.andyfigments.com>>. Acesso em: 18 de agosto de 2016.

2 DESLOCAMENTOS POR ESPAÇOS RELACIONAIS

O artista radicante inventa trajetórias em meio aos signos: semionauta, põe as formas em movimento, inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito ao mesmo tempo que constitui para si um corpus de obras.

(Nicolas Bourriaud³²)

Em um movimento de constante integração e interligação, o *corpo-Factory* de Andy Warhol não se encerrava em sua própria matéria: na notável simbiose com seu espaço circundante, a fabricação do sujeito Warhol era processo em contínua *afinação, sintonização e consonância* com seus ambientes de habitação, criação, exposição e socialização. Os termos associados à atmosfera musical são adequados para descrever a relação entre artista e meio por evocarem, neste momento do texto, pertinentes atributos *espaciais*: como numa composição, as duas partes, entre si, ressoam, ecoam, se encontram e, mutuamente, trazem brilho às suas potências.

Costa (2011, p. 57) afirma que o *biografemautor*, ao tecer sua escritura conduzida pelo *punctum* que o afeta na vida sobre a qual ele deseja falar – neste caso, o cotidiano de Warhol – executa um trabalho semelhante ao de uma autópsia. O termo grego, que significa “ver com os próprios olhos” (pela união de *auto* + *opsis*, ou seja, “próprio” + “ação de ver”), sugere que o exame minucioso em busca de respostas age em duplo sentido: pois ao observar o outro, inevitavelmente, o legista observa a si mesmo. Por reconhecimento, similaridade e identificação, ele trilha seu caminho para delinear o retrato de um parecer – onde há, afinal, o resultado deste encontro de observador e observado. Do mesmo modo, é construída a narrativa do *biografemautor*, que compõe seu texto não a partir de elementos crus capturados em registros históricos, mas a partir daquilo que lhe desassossega em certo

³² BOURRIAUD, 2011b, p. 52.

universo; a partir das peças com as quais, para ele, é possível produzir sentido. Assim, cabe ao *biógrafemautor*, como um legista,

[...] mostrar este corpo impregnado de história, esse <sempre estraçalhado> que oferece tão somente seus pedaços. Cuidadoso estará aquele que se presta a reconstituí-lo, que pacientemente procura por fragmentos encobertos, que vê em cada migalha de documento, em cada nota, em cada escrito, relato, em cada dito-visto, a possibilidade de <enfim> completar seu serviço. (Idem, p. 70).

Portanto, reconstituídas no primeiro momento deste texto algumas configurações possíveis para os fragmentos de *corpo* encontrados em Warhol – sejam eles do corpo do próprio artista, do corpo como matéria criativa ou do corpo convocado a assumir o protagonismo antes tão exercido pelo intelecto na História da Arte – reconstituiremos, agora, extensões, contextos, inserções e cenários em que este *corpo*, em seu sentido mais amplo, esteve presente. Entendemos que esses espaços habitados são peças-chave do cotidiano de Warhol, uma vez que provocam comunicações, promovem trajetórias e oferecem passagens ao corpo – e é, inclusive, em *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea* (2001), de Denise Sant’Anna, que encontramos algumas percepções para fortalecer essa premissa:

Para diversas religiões orientais, o espaço é um dos elementos constituintes do corpo humano [...]. Para muitos artistas e cientistas contemporâneos o espaço não é apenas o solo sobre o qual se desenrolam os acontecimentos humanos, seu teatro e seu cenário mas, principalmente, um elemento concentrador e dissipador de forças. (SANT’ANNA, 2001, p. 109).

Desta forma, comentaremos, neste capítulo, os espaços de habitação, criação (estúdios/ateliês/obras) e exposição ocupados por Andy Warhol como partes essenciais na configuração de sua rotina e, conseqüentemente, na fabricação de sua arte e de sua vida. Buscaremos compreendê-los como mediadores de relações humanas e, ao mesmo tempo, conforme nos aponta Bourriaud (2009a):

[...] “formas” integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. (BOURRIAUD, 2009a, p. 40).

Andy Warhol mudou-se para Nova Iorque aos 18 anos. Desde criança, nunca teve muitos amigos, mas sempre desejou estabelecer uma proximidade maior com as pessoas. Assim, suas primeiras residências na cidade foram compartilhadas – ele chegou a dividir, inclusive, um apartamento com outras 17 pessoas. Estas experiências parecem ter sido um prenúncio do que viria a se tornar a Factory nos anos-auge da carreira de Warhol. O contato – ainda que superficial – com tantas outras vidas já o tornava um sujeito em constante modulação, atravessado por histórias e afetos. Ele relata em seu diário *A filosofia de Andy Warhol: De A a B e de volta a A* (2008):

[...] tive um número incrível de parceiros de apartamento. Até hoje, quase toda noite que eu saio em Nova York, encontro alguém com quem morei e invariavelmente explica para quem está comigo: “Eu morava com o Andy.” Eu sempre fico branco – quer dizer, mais branco. (WARHOL, 2008, p. 37).

Ele já havia começado sua carreira como ilustrador comercial, até que sua mãe, Julia Warhola, decidiu mudar-se da Pensilvânia, onde morava com os outros filhos, “para ir morar com meu Andy”³³ em Nova Iorque. Por isso, Warhol comprou uma casa de quatro andares em uma região residencial da cidade: os andares inferiores pertenciam à sua mãe, enquanto os superiores eram destinados a seu espaço de trabalho. Com as paredes revestidas de madeira³⁴, a sala principal era dividida entre sala de estar e estúdio, o que tornava o ambiente uma miscelânea de desenhos e materiais de pintura com móveis vitorianos, máquinas caça-níqueis e até mesmo um cavalo de carrossel. O estilo da decoração, mais clássico, mostrava-se alinhado à vida do jovem e modesto Warhol – figura ainda distante do artista *cool* que ele se tornaria dali a alguns anos. Havia também coerência com o contexto cultural da época: os anos 1950, considerados um período de transição do pós-

³³ WARHOL, 2013, p. 13.

³⁴ Idem, p. 14.

guerra à revolução comportamental que viria na década seguinte, carregavam ainda em sua essência valores tradicionais da sociedade norte-americana. O ateliê, no entanto, já era frequentado e visitado por pessoas relevantes no mundo artístico e que desempenharam papel fundamental na vida de Andy Warhol, como o amigo cineasta documentarista Emile de Antonio. Conforme comentamos anteriormente, no primeiro capítulo deste texto, foi de Antonio o responsável pela mudança de perspectiva de Warhol em sua carreira, abandonando a profissão de ilustrador comercial e se tornando pintor.

É curioso notar que, diante dos conselhos e sugestões concedidos por de Antonio – Warhol, como também citamos no capítulo anterior, gostava muito de pedir e discutir ideias para suas futuras criações com seus amigos e conhecidos³⁵ – uma das primeiras obras do artista exposta em uma galeria foi a série *Diagramas de Dança*, de 1962. São seis reproduções de esquemas gráficos de um livro-guia com instruções para se aprender a dançar *fox trot*³⁶.

³⁵ DANTO, 2012, p. 57.

³⁶ <http://blog.warhol.org/museum/the-art-of-dance/>



Ilustração 13: *Andy Warhol in his studio with Dance Diagram [2]*, Alfred Statler, 1962.
Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/238901955208147006/>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2016.

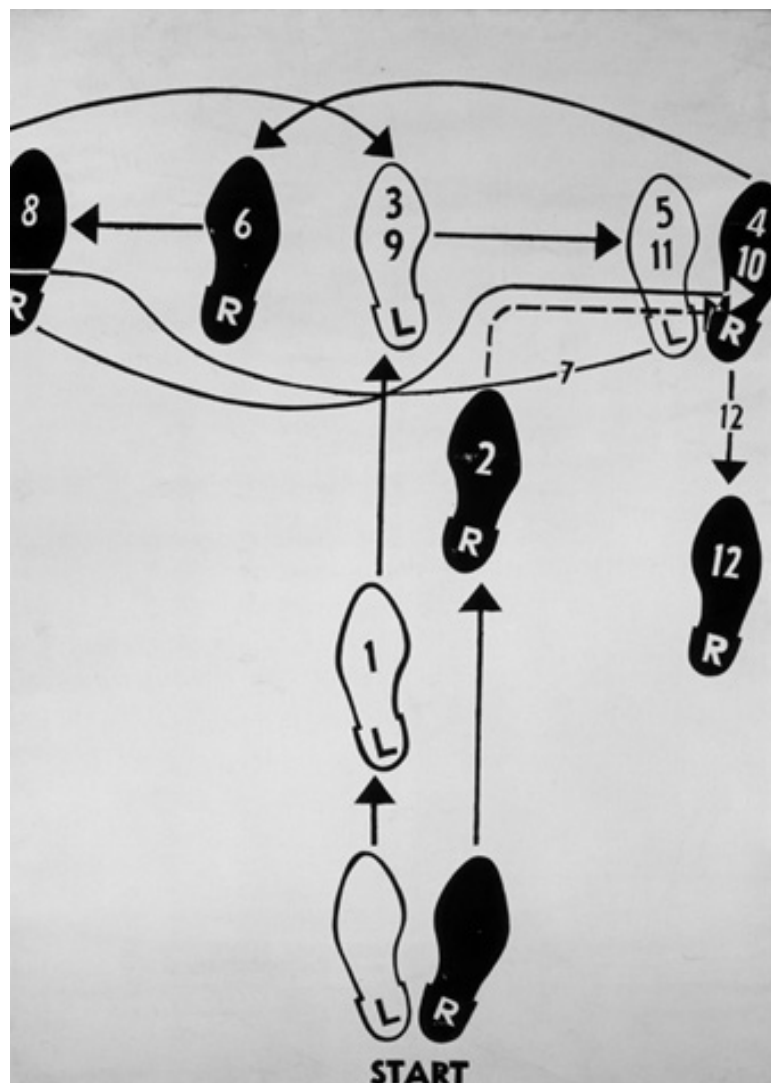


Ilustração 14: *Dance Diagram [2] [Fox Trot: "The Double Twinkle-Man"]*, Andy Warhol, 1962.
 Fonte: <<http://www.warhol.org/ArtCollections.aspx?id=1538>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2016.

Na abertura da exposição dos *Diagramas de Dança*, na Stable Gallery (em Nova Iorque) em 1962, Warhol optou por instalar as telas no chão da galeria, promovendo uma circulação dos visitantes por entre as imagens e sugerindo uma interação.



Ilustração 15: *Opening of Andy Warhol's exhibition at Stable Gallery, Alfred Statler, 1962.*
Fonte: <<http://blog.warhol.org/museum/the-art-of-dance/>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2016.

Diagramas de Dança nos capta a atenção, neste texto, por apresentar-se como uma obra essencialmente relacional, motivadora de um espaço de negociação, e também por carregar em sua consciente montagem curatorial (ao menos na exposição inaugural citada) uma decisão perspicaz, pois o público, dificilmente optando por ignorar a obra disposta no chão pedindo pela interação, certamente iria dançar seguindo os passos apresentados – ou mesmo improvisando outros novos e fluidos movimentos. A dança funciona, aqui, como mediador entre corpo e espaço: sua lógica espontânea, leve e aberta convida o corpo para a fruição da obra. O espaço expositivo de *Diagramas de Dança* funciona, portanto, como um organismo vivo sujeito a interferências, a arranjos, experimentações.

Bourriaud (2009a, pp. 11-12), em *Estética Relacional*, aponta que o panorama da comunicação humana, atualmente, consiste em “espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos”; ou seja: nossos laços e conexões são frequentemente vinculados ou mesmo restritos ao consumo de produtos e serviços, como, por exemplo, quando encontramos alguém tomando um “delicioso café”. Assumimos, assim, comportamentos previsíveis e pré-codificados, sendo poucas as circunstâncias que nos provocam o exercício da intuição, do instintivo, do espontâneo. Até mesmo nossos trajetos cotidianos (apesar de sua óbvia e básica funcionalidade) são sugeridos e orientados por placas; seguimos por movimentos inofensivos e sem brilho. A arte adquire, neste âmbito, atribuições urgentes que envolvem a criação de outros microterritórios relacionais – intermediados, aqui, não por produtos, mas por obras. Acreditamos que *Diagramas de Dança* cumpra este papel. Danto (2012, p. 66) diz que “aprender a dançar seria um modo de combater a solidão: abraçamos o parceiro enquanto a música toca e podemos sentir o calor do outro.” Dançar, nesta obra, seguindo seus passos ou não, com um par, em grupo ou por conta própria, é, assim, um modo de reinventar encontros em caminhos furtivos para nossas relações condicionadas.

Outro ponto notável associado ao evento de abertura de *Diagramas de Dança* é a própria Stable Gallery, galeria que recebeu a exposição de Warhol. Ela simboliza uma ruptura cultural no enfraquecimento dos valores dos anos 1950 e na concepção de um novo estilo de vida dos anos 1960. *Stable*, que em inglês significa “estábulo”, é uma referência à finalidade original do espaço. Warhol (2013) comenta que:

Antigamente, funcionava ali um estábulo de verdade onde os ricos mantinham seus cavalos, e na primavera, quando havia umidade no ar, ainda dava para sentir o cheiro de mijo de cavalo, porque é um cheiro que não some nunca. Para subir havia uma rampa onde os cavalos costumavam passar. Usar um estábulo de verdade e chamar a galeria de Stable era uma ideia muito moderna para os anos 50, que foi, no geral, uma época em que as pessoas faziam pose: normalmente elas reformavam e redecoravam, e coisas como o ginásio da escola secundária na época da formatura eram maquiadas para “camuflar” o que eram de fato. Mas nos anos 60, a gente pegava e reforçava o que a coisa era de verdade, deixava “como é”. [...] Exagerar o que as coisas realmente eram era muito pop, muito anos 60. (WARHOL, 2013, p. 36).

O cenário da exposição de Diagramas de Dança era, portanto, divergente do que se esperava de um museu ou uma galeria. A postura que habitualmente adotamos de sobriedade, silêncio e seriedade não era a requisitada; as condições do espaço também quebravam a lógica pré-estabelecida historicamente de um lugar capaz de elevar a arte à aura do sagrado e do privilégio. Caminhos abertos conduzem o sentido de *Diagramas de Dança*: ela é uma obra onde arte, corpo e espaço coexistem em terrenos de *acessibilidade*. Bourriaud (2009a) afirma que:

Como uma obra de arte é uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca, ela deve se submeter a critérios análogos aos que fundam nossa avaliação de qualquer realidade social construída. Hoje, o que estabelece a experiência artística é a *co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja efetiva ou simbólica. As primeiras perguntas a ser feitas diante de uma obra de arte são as seguintes: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? [...] Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? Essas perguntas levam não a uma visão descabidamente antropomórfica da arte, e sim a uma visão simplesmente *humana*: ao que eu saiba, um artista destina seus trabalhos a seus contemporâneos [...]. As obras de arte que me parecem dignas de interesse são as que funcionam como *interstícios*, como espaços-tempos regidos por uma ordem que vai além das regras vigentes para a gestão dos públicos. (BOURRIAUD, 2009, p. 80).

Assim como *Diagramas de Dança* colaboraram para o redesenho destas tais “regras vigentes” de que fala Bourriaud, o ateliê/estúdio de Warhol também foi palco de muitas mudanças culturais. Sua primeira área de trabalho passou de sua própria casa para uma antiga garagem do Corpo de Bombeiros quando o volume da produção de serigrafias cresceu e, conseqüentemente, houve uma necessidade de mais espaço³⁷. A grande demanda também fez com que Warhol precisasse de um assistente. Assim, começou a parceria com Gerard Malanga, aluno do Wagner College, em Staten Island, e também poeta³⁸.

A estrutura da garagem de bombeiros era bem assustadora. Você tinha de, literalmente, saltitar por cima dos buracos de piso. E havia goteiras. Mas nós não notamos tanto isso [...]. Uma noite, naquele verão, houve uma terrível tempestade e, quando cheguei, na manhã seguinte, os *Elvis* estavam encharcados – tive de fazer tudo de novo. (WARHOL, 2013, p. 39).

³⁷ WARHOL, 2013, p. 37.

³⁸ Idem, p. 38.

As pinturas de Elvis Presley mencionadas seriam expostas na Ferus Gallery, de Los Angeles, em outubro de 1963³⁹. Para isso, Warhol atravessou o país de carro com Malanga e outros dois amigos que se alternavam no volante, já que ele não sabia dirigir. Durante a viagem, como passageiro, Warhol observava a paisagem urbana com sua clássica contemplação pelo universo cotidiano da sociedade norte-americana, relatando sua paixão por *drive-ins*, letreiros, lojas e luzes por todo o percurso⁴⁰. Suas impressões sobre Hollywood, já em Los Angeles, também foram de êxtase: o polo cinematográfico, ainda em estágio primitivo, era um grande vazio *branco-sobre-branco* feito de plástico, pronto para ser ocupado por histórias e estrelas – para Warhol, um contexto ideal onde ele desejava moldar sua própria vida⁴¹.

No entanto, ainda em 1963, um evento inesperado veio a ser o prenúncio de que Warhol fabricaria sua vida não a partir da brancura cândida de Hollywood, mas de uma contagiante, magnética e irresistível alta voltagem *prata*.

[...] recebi a notícia de que a garagem de bombeiros que era meu estúdio teria de ser entregue em breve, e em novembro encontrei outro loft, no número 281 da rua 47 Leste. Gerard e eu mudamos todo meu equipamento de pintura – esticadores, telas, grampeadores, tintas, pincéis, telas de serigrafia, bancadas de trabalho, rádios, trapos, tudo – para o lugar que logo iria se transformar na Factory. (Idem, p. 80).

A Factory era, de fato, uma fábrica: localizava-se no penúltimo andar de um prédio industrial, cuja entrada contava com um saguão cinza-aço e um elevador de carga. Era um *loft* com cerca de 15 metros por 30 e extremamente malconservado. Na mudança, além de Gerard Malanga, Warhol levou consigo Billy Name, amigo que veio a se tornar também seu assistente. Foi ele o responsável pela decoração *prata* pela qual a Factory ficou historicamente conhecida.

³⁹ Idem, p. 48.

⁴⁰ WARHOL, 2013, p. 55.

⁴¹ Idem, p. 56.

Billy foi o responsável pelo prata da Factory. Ele cobriu as paredes em ruínas e os canos com diferentes espessuras de papel prateado – papel alumínio normal em algumas áreas e um tipo mais resistente, plastificado Mylar, em outras. Comprou latas de tinta prata e passou spray em tudo, até no vaso da privada. [...] ficou ótimo, e era um momento perfeito para se pensar prata. Prata era o futuro [...]. (Idem, p. 84).



Ilustração 16: *Andy Warhol's Silver Factory*, Jon Naar, 1965.
Fonte: <<https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>>.
Acesso em: 08 de fevereiro de 2016.



Ilustração 17: *Andy Warhol on the Factory couch*, Jon Naar, 1965.

Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/309833649342566218/>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2016.

Billy era um ótimo lixeiro; ele mobiliou toda a Factory com coisas que encontrava na rua. O imenso sofá curvo, que seria tão fotografado nos anos seguintes – o vermelho peludo que usamos em tantos de nossos filmes – Billy encontrou na frente da Y⁴². Nos anos 60, saber pegar lixo era uma habilidade. Saber como usar alguma coisa que outra pessoa não soube era uma capacidade de que você podia realmente se orgulhar. (Idem, p. 36).

O método de garimpo utilizado por Billy Name se liga aos hábitos do próprio Warhol, interessado desde seus primeiros anos em Nova Iorque (conforme mencionado anteriormente) em colecionar objetos diversos que, juntos, formavam

⁴² Abreviação para a YMCA, Young Man's Christian Association (Associação Cristã de Moços – ACM), que ficava no prédio vizinho à Factory (WARHOL, 2013, p. 80).

uma composição heterogênea com ares de colagem; um *remix* particular do mundo moderno. Mas não só os elementos decorativos foram selecionados desta maneira para o conteúdo da Factory: podemos considerar que foram garimpados, também, seus frequentadores. Danto (2012, p. 130) afirma que a maior parte das pessoas que circulavam pela Factory ou moravam com os pais e iam passar o tempo livre com Warhol, ou eram herdeiros/*socialites* que levavam vidas descompromissadas. Mas todos eram fiéis ao *lifestyle* difundido na Factory: de liberdade, boemia, experimentações e permissividade.

Os anos do “Período Prata” foram os mais marcantes na história de Andy Warhol. Sua ascensão como artista e estrela era progressiva; a cultura tradicional norte-americana dos anos 1950 já havia dado lugar ao momento jovem e efervescente da década de 1960 com o *rock*, as drogas, as novas tecnologias e uma maior liberdade de expressão sexual. A rotina da Silver Factory era testemunho e retrato desta geração desprendida e apaixonada; território relacional aberto, a partir do qual a arte de Warhol era criada.

O ar realmente não se movia. Eu ficava horas sentado num canto, olhando as pessoas entrarem, saírem ficarem, sem me mexer, tentando ter uma ideia completa, mas tudo continuava fragmentário; eu nunca sabia, de fato, o que estava acontecendo. Ficava lá sentado e ouvia cada som: o elevador de carga subindo no poço, o som da porta pantográfica se abrindo e fechando quando as pessoas entravam ou saíam, o tráfego constante lá embaixo na rua 47, o projetor rodando, o diafragma da câmera clicando, a página da revista virando, alguém acendendo um fósforo, as folhas coloridas de gelatina e as folhas de papel prata mexendo enquanto o vento do ventilador batia nelas, as datilógrafas colegiais tocando uma tecla a cada poucos segundos, a tesoura de Paul cortando notícias sobre o EPI para colar nos cadernos de recortes, a água correndo pelas fotos de Billy no laboratório fotográfico, o timer disparando, o secador funcionando, alguém tentando fazer a descarga da privada funcionar, homens fazendo sexo na sala dos fundos, garotas fechando estojos de pó compacto e de maquiagem. A mistura de sons mecânicos e sons pessoais fazia tudo parecer irreal, e se você ouvia um projetor enquanto estava olhando para alguém, dava a sensação de que a pessoa fazia parte do filme também. (WARHOL, 2013, pp. 208-209).

Com frequência, encontramos nos relatos de Warhol esta percepção da vida como um filme, uma atribuição de sentido cuja origem reside em sua filosofia e seu modo de ver o mundo, e cujos desdobramentos ocorrem na produção de suas obras, reflexos incontestáveis do ambiente onde foram concebidas. “Refletir”, aqui,

adquire significado importante: se a arte não mais imitava a vida, mas estavam ambas, em definitivo, reconciliadas em coexistência, as obras de Warhol funcionavam como lembrete desta mútua reverberação entre dois âmbitos. Se os filmes cotidianos foram o principal formato de registro do estúdio, ainda temos, entretanto, obras como *Silver Clouds* (“Nuvens Prateadas”), de 1966, que consistia em um grande número de balões retangulares e prateados inflados com gás hélio em uma sala vazia. O ambiente imersivo invoca os valores encontrados no espaço-Factory: do futuro, do novo, do brilho, da leveza, da reprodução, do múltiplo. Como *Diagramas de Dança*, as *Nuvens Prateadas* também sugerem percursos e mudanças em um ambiente fluido, que se modifica conforme os balões se espalham, se agrupam, até que perdem o gás e, lentamente, chegam ao chão. Suas configurações possíveis nos oferecem, assim, conjunturas – quase como estrelas-guia, para que, assim, possamos nos deslocar e nos inserir em diferentes contextos.



Ilustração 18: *Andy Warhol photographed at the installation of his Cow wallpaper & plastic silver pillow-shaped balloons at the Leo Castelli Gallery in New York City, Nat Finkelstein, 1966.*
Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/214765475956426417>>. Acesso em: 03 de setembro de 2016.

Procuramos pensar o espaço em Warhol, portanto, como essencialmente plural e mutante – seja ele espaço de criação, artístico (como obra) ou expositivo. Bourriaud (2011b, p. 43) teoriza sobre uma generalizada paixão, durante o modernismo, pela *raiz*; pela cultura do radical: desejava-se “desbastar, depurar, eliminar, subtrair, retornar a um princípio primeiro”. A estética pós-moderna, no entanto, nasceu da extinção desses interesses, dando lugar a um pensamento

radicante: o termo, inspirado nas plantas que não contam com uma raiz única para se desenvolverem, mas que vão nascendo pra todo lado (como a hera, por exemplo), aponta para algo que faz nascer suas raízes na medida em que avança.

O radicante se desenvolve conforme o solo que o acolhe, acompanha suas circunvoluções, adapta-se à sua superfície e aos seus componentes geológicos: ele se *traduz* nos termos do espaço em que se move. Por seu significado simultaneamente dinâmico e dialógico, o adjetivo *radicante* qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro. Ele define o sujeito como um objeto de negociações. (BOURRIAUD, 2011b, p. 50).

Acreditamos que exista compatibilidade entre este “sujeito objeto de negociações” de que nos fala Bourriaud e a filosofia de Warhol. Ainda que tenha sido filho de imigrantes eslavos, era apaixonado pela cultura norte-americana e permitia ser permeado por essas referências, como território subjetivo poroso e aberto. Assim, Warhol adotava postura radicante: afastando-se de suas origens e um possível conservadorismo nacionalista, operava não pela via da subtração, mas por acréscimos e multiplicações, encontrando, organizando e vivenciando diferentes identidades.

Danto (2012, p. 156), ao falar sobre o italiano Francesco Clemente, que também pintava celebridades, afirma que o pintor se sentava durante uma hora e meia diante de alguém e que, neste tempo, revelavam-se, ali, cerca de vinte faces. Entre elas, o artista decidia qual seria, então, a mais adequada ao retrato desejado. Ao realizar o mesmo exercício de Clemente, Warhol, por outro lado, não escolhia uma única face para seu objeto: suas centenas de testes de câmera, seus filmes com durações longuíssimas, as polaroides repetidas sobre um mesmo tema; tudo nos aponta que as escolhas de Warhol eram por todas as facetas possíveis – inclusive as de si mesmo, quando se autorretratava. A radicância de Warhol revelase, assim, nestas narrativas itinerantes por entre as possibilidades contidas dentro de cada pessoa; por entre fragmentos de identidade transplantáveis para outros férteis e adubados solos. Bourriaud (2011b, p. 55) afirma que o artista radicante seria alguém que, com frequência, habita aeroportos, carros e estações, em movimentos (também) literais pelo espaço físico. No caso de Warhol, no entanto,

entendemos que a radicância se dá de maneira inversa: é o próprio artista e sua fábrica que são transitados; é em torno destes corpos que orbitam outros elementos-satélites – os jovens frequentadores da Factory – como versões do *flâneur* baudelairiano⁴³. Estúdio e artista funcionam, então, como um ponto de passagem entre arte e vida.

Esta passagem é registrada sobretudo nos filmes do Warhol, que operam pela lógica das capturas, das conexões, de aberturas para o externo, de empréstimos e citações. “O papel da arte é o de se tornar a tela-radar sobre a qual essas formas furtivas, detectadas e encarnadas, podem, afinal, aparecer e ser nomeadas ou figuradas.” (BOURRIAUD, 2011b, p. 57).

Em *Popism* (2013), Warhol relata uma história contada por Nelson Lyon – responsável, na época, pelo departamento de arte da produtora e distribuidora MGM (Metro-Goldwyn-Mayer). Em sua primeira visita à Factory, Lyon levava envelopes com documentos relativos à confecção da famosa capa do disco do Velvet Underground com a banana ilustrada por Warhol:

[...] quando cheguei ao prédio da Factory aquele dia, reconheci Gerard Malanga, que estava saindo. Ele me disse: ‘É no quinto andar.’ Olhei para o uniforme de couro dele, para o elevador gradeado e pensei: ‘Putá merda, isto aqui é a entrada do inferno.’ Aí, quando entrei naquele lugar prateado, ninguém se mexeu, todo mundo tão quieto. A meu ver, eu podia ser um promotor público, um repórter do Times, um agente da narcóticos, qualquer coisa, ninguém se importava. E quando vi você [Warhol] sentado ali de óculos escuros, cabelo platinado, a boca meio aberta, simplesmente se fundindo com o ambiente... Não sei explicar, mas havia alguma coisa na Factory na época... era uma conjunção histórica; dava vontade de ficar naquela atmosfera e fazer parte daquilo, e não dava nem para saber o que era. E sabe de uma coisa, quanto mais você se envolvia naquilo, mais misterioso ficava. (WARHOL, 2013, p. 210).

De fato, a Silver Factory representou um momento histórico na vida artística da Nova Iorque, em um período compreendido entre 1962 e 1968. Neste último ano, no entanto, Warhol foi notificado de que o prédio onde seu estúdio estava instalado seria demolido. Assim, mudou-se para um novo endereço, onde ocorreu uma transformação também simbólica que inaugurou uma nova fase em sua vida profissional. Ele tornou-se uma espécie de artista-empresário; Fred Hughes assumiu

⁴³ BOURRIAUD, 2011b, p. 15.

a administração geral do lugar, cuidando das vendas dos trabalhos de Warhol e, desta forma, gerando financiamento para a produção de seus filmes – que passaram a ser dirigidos e gerenciados por Paul Morrissey. Gerard Malanga e Billy Name, em função das drogas, estavam marginalizados e sem funções específicas na Factory. Os outros frequentadores também não eram muito tolerados por Paul Morrissey, que buscou afastá-los para implementar um modelo mais eficiente e sério de negócios. O prata, tão presente na decoração do estúdio anterior, já não era mais visto: o novo ambiente tinha ares de um escritório, com grandes mesas de madeira e tampos de vidro⁴⁴.

Paul achou que a Factory tinha de ser mais controlada, mais parecida com um escritório normal. Ele queria que nos transformássemos em uma empresa produtora de verdade, fazendo cinema, fazendo dinheiro, e jamais conseguiu entender a razão de ter todos aqueles jovens novos e jovens velhos por ali o tempo todo, sem nenhuma razão específica. Ele queria suspender os hábitos de aparecerem e se instalarem nos últimos anos. Isso era inevitável, de fato – ficamos conhecendo tanta gente por toda a cidade que nossos pequenos círculos haviam se expandido para centenas e centenas de pessoas e não podíamos mais manter a “open house” 24 horas por dia, tinha virado uma loucura. (WARHOL, 2013, p. 266).

Uma quarta mudança, ainda, consolidou o período de transformação da Factory no que veio a se chamar *Andy Warhol Enterprises*: um grupo de salas no luxuoso endereço da Broadway, 86, onde agora trabalhavam executivos responsáveis pelos diversos ramos dos empreendimentos de Warhol, como sua nova revista sobre o mundo *pop Interview*⁴⁵. Cabe pontuar que, neste momento, Warhol já havia sofrido o atentado de Valerie Solanas mencionado no capítulo anterior – o que impactou sua produção artística e também seu relacionamento com seu círculo social. Sua rotina, então, passou a ser mais solitária e tranquila: suas raras saídas eram dedicada às compras – muitas delas, de móveis e objetos *art déco* que eram utilizados na decoração do escritório.

⁴⁴ DANTO, 2012, p. 162.

⁴⁵ Após a morte de Warhol, a revista foi relançada em 2008. Maiores informações em: <http://www.interviewmagazine.com/>

Todo mundo tinha uma certa sensação de que a mudança para o centro da cidade era mais do que uma mera mudança de lugar – por um lado, o Período Prata estava definitivamente superado [...]. Além disso, a nova Factory, definitivamente, não era um lugar em que a antiga loucura pudesse continuar. Embora a “sala de projeção” tivesse sofás, um som estéreo, uma televisão e fosse claramente um lugar para se estar, as grandes mesas logo na entrada, saindo do elevador, davam às pessoas sinais de que alguma coisa na linha de negócios acontecia ali, que não era mais só ficar morgando. (WARHOL, 2013, p. 316).

É evidente a consonância entre a composição do ambiente com o momento de vida de Warhol, agora mais comedido e tranquilo; menos povoado e polifônico. Desde seus primeiros anos em Nova Iorque, seus estúdios estabeleceram diálogo com os desdobramentos de sua subjetividade e, assim, avançaram em transformações diversas ao longo do tempo. A última versão das Andy Warhol Enterprises, com sua aura de negócios mais austera e controlada, demonstra relação de grande contraste com os anos da Silver Factory – de fato, os mais marcantes na história de Warhol e os que mais nos interessam, neste texto.

O espírito expansivo da Silver Factory, de certo modo, concentrou (retomando a premissa de Denise Sant’Anna do início deste capítulo sobre espaços que concentram ou dissipam forças) em sua esfera o que havia de mais genuíno no coração dos anos 1960, tendo sido uma ponte tanto na carreira de Warhol como na cultura nova-iorquina em transição – transição esta que parece ter sido completa, de forma curiosa e metafórica, de uma sociedade tradicional e conservadora vinda do pós-guerra à “conquista do espaço” em 1969, com a chegada do homem à Lua. Warhol já havia declarado seu interesse pelo caráter futurista carregado pelo prata tão utilizado na decoração de sua Silver Factory – e, inclusive, chegou a registrar sua empolgação ao conhecer, entre tantas estrelas, o astronauta Scott Carpenter, em 1965⁴⁶.

Pensar nos astronautas em órbita na ausência de gravidade e livres no espaço nos leva de volta à primeira obra de Warhol comentada neste capítulo, *Diagramas de Dança*. Acreditamos que no espaço de Andy Warhol dança e astronomia adquirem significado similar, pois *espaço*, aqui, é fluidez, é ausência de fronteiras; são associações que geram conjunturas – estelares, artísticas, humanas. É o triunfo da imaginação, da possibilidade, da invenção, da *fabricação*.

⁴⁶ WARHOL, 2013, p. 142.

A dança, inclusive, foi presença marcante nos anos de Silver Factory: alguns dos frequentadores e amigos de Warhol eram bailarinos profissionais da Judson Church (coletivo de dançarinos, compositores e artistas, em geral). Entre eles, Freddy Herko, por quem Warhol era absolutamente fascinado⁴⁷. Herko era usuário de anfetaminas, como a imensa maioria dos frequentadores da Factory. Sua dependência foi crescente, até que no ano de 1964, ele passou a viver isolado em um armário, sem nunca sorrir ou sair de casa. Um dia, em outubro daquele ano, decidiu ir ao apartamento de Johnny Dodd, responsável pela iluminação nas apresentações de dança da Judson Church. Herko entrou, tomou um banho, decorou a sala com tecidos dourados, colagens e objetos de cenografia barrocos. Expulsou todos que estavam no apartamento e disse que precisava treinar um novo balé sozinho. Colocou no som a *Missa da coroação*, de Mozart, e dançou. Quando o disco chegou ao *Sanctus*, Herko finalizou sua última dança com um imenso salto pela janela⁴⁸.

Para Bourriaud (2011b), a arte contemporânea deve

[...] conquistar sua autonomia em relação às diferentes formas de atribuição identitária, resistir à padronização do imaginário fabricando circuitos e formatos de troca entre os signos, as formas e os modos de vida. (BOURRIAUD, 2011b, p. 58).

Como no salto de Freddy Herko ou na presença dos astronautas na Lua, há, nos espaços criativos de Andy Warhol, pela via da fluidez, do escape, da permeabilidade, esta fabricação de circuitos clandestinos de que nos fala Bourriaud. Linhas de fuga a partir das quais não se desenham ou se projetam “plantas baixas”, mas por onde correm raízes vivas e ativas; *radicâncias*, enfim: caminhos que se configuram através do movimento – e, também, pelo desenrolar do *tempo*.

⁴⁷ WARHOL, 2013, p. 74.

⁴⁸ Idem, p. 108.

3 REPETIÇÃO E POTÊNCIAS NA MONOTONIA

*No meu quarto, o tempo passa tão devagar para mim,
é só lá fora que tudo acontece tão depressa.*

(Andy Warhol⁴⁹)

Em *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud (2009a) contempla o cenário contemporâneo de arte com um olhar analítico e reflexivo sobre os desdobramentos – de meados do século XX aos dias atuais – dos conceitos que instituem, compõem e envolvem o fazer artístico, como o papel do artista, do espectador, dos espaços expositivos, etc. Para Bourriaud, o projeto moderno de transformação da cultura, das maneiras de pensar e das condições de vida individuais e sociais pautado na autonomia do mundo artístico perdeu sua força de forma mais nítida com o surgimento de nomes como Marcel Duchamp, Roy Lichtenstein e Andy Warhol, que possibilitaram, com novas e mais subversivas abordagens, a substituição destas previsões implacáveis de uma ideal evolução histórica por uma arte que provoca experiências “[...] fragmentárias, isoladas, sem uma visão global do mundo que possa lhes conferir o peso de uma ideologia.” (BOURRIAUD, 2009a, p. 17). Assim, a questão na arte contemporânea “não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global.” (Idem, p. 43).

Em consonância com as ideias de Bourriaud, acreditamos que o fazer artístico contemporâneo, uma vez livre da austeramente reservada esfera particular da História da Arte, consiste no ato de se produzir relações com o mundo e reorganizá-lo através de gestos, formas e signos, criando brechas mais vitais e alternativas aos modos de existência e aos territórios pobres e clichês a que, pouco a pouco, vamos sendo condicionados.

Consideramos, neste texto, que a arte de Andy Warhol produz, de fato, esta reorganização do mundo através do que reconhecemos como nosso *punctum* anteriormente: sua vida cotidiana. Dentro deste grande cenário, identificamos três

⁴⁹ WARHOL, 2008, p. 134.

principais movimentos que proporcionam a criação de tramas mais potentes – linhas de fuga – em meio a uma rotina engessada e opaca. Reconstituímos, no primeiro capítulo, fragmentos de *corpo*; de corpos abertos, desdobráveis, múltiplos, atravessáveis e atravessados, cambiantes e, com isso, convocados a serem, enfim, protagonistas de uma arte historicamente mental, agenciando *pessoas*. Na transição entre este primeiro momento e o seguinte, realizamos uma espécie de *zoom out*: a cena permaneceu sendo a mesma, mas seu enquadramento foi ampliado; passamos a ver, portanto, um novo entorno. Pensamos, então, contextos e inserções onde estiveram aqueles sujeitos; possíveis conjunturas-trajetos que concentraram (e dissiparam) diferentes forças na expressividade artística do universo de Warhol.

Por fim, o movimento de passagem para este terceiro e último capítulo do texto também será feito de modo sutil: ainda observamos corpos e lugares, mas em nosso quadro, agora, há mobilidade; ele atravessa o *tempo*, percorre recortes temporais em velocidades variáveis que determinam eventos e narrativas em circunstâncias diversas. Assim, investigaremos no cotidiano de Andy Warhol algumas maneiras como o tempo é percebido, vivenciado, manipulado, alterado, orientado e dirigido para ser, também, um potencial elemento na produção de sentido em rotas de escape. Ainda em diálogo com Bourriaud, cabe aqui evocar sua afirmação de que uma “[...] obra de arte só tem lugar na medida em que impregna um fragmento do tempo” (BOURRIAUD, 2011a, p. 142). De forma semelhante, Walter Benjamin defende que a unicidade da presença de uma obra constitui-se por seu “aqui e agora”⁵⁰, o que nos conduz a considerar que o *tempo* em Warhol esteja intimamente ligado a seus *espaços*, e que tenha, de forma consecutiva, eficácia política quando se torna objeto do fazer artístico.

O início da década de 1960 carregava em sua essência valores como o novo, o efêmero, o experimental, o fugaz. A moda acelerada era prenúncio de inovações constantes, e era acompanhada na mesma velocidade pelas adaptações dos corpos para um caimento mais harmonioso das roupas ao padrão da época. Neste contexto, cresceu a popularidade das anfetaminas, aliadas na perda de peso. Famílias inteiras utilizavam-se dos comprimidos de *speed* – termo em inglês (cujas

⁵⁰ BENJAMIN, 1983, p. 90.

traduções diversas passam por “velocidade” e “aceleração”) pelo qual a droga, por ser estimulante, também é bastante conhecida. O *rock* dos Beatles, dos Rolling Stones, Kinks, Animals e Yardbirds era o que liderava as tendências musicais⁵¹. O cenário cultural era, portanto, de uma constante efervescência; da urgência em assimilar e integrar-se a tudo o que acontecia, como em uma interminável festa.

As frenéticas luzes estroboscópicas, aliás, pareciam ditar o ritmo desse frescor jovem criando cenas instantâneas, pulverizando o real em algo descontínuo – em momentos soltos que se congelavam no cérebro e só eram lembrados meses ou mesmo anos depois, segundo Warhol⁵². Seu pulsar é um pontual fator para a apreensão da forma como a velocidade permeava toda uma sociedade, pois a *repetição* era o motor na construção daquele novo mundo.

[...] pensando em retrospecto, acho que para mim a grande coisa na Factory no final dos anos 60 era a ação mecânica. Posso ter me sentido confuso, mas o som de telefones, campainhas, diafragmas de câmeras, flash espocando, a moviola girando, slides se encaixando na frente da lente e, acima de tudo, a máquina de escrever e o som de vozes saindo do gravador sendo transcritas – todas essas coisas eram tranquilizadoras para mim. (WARHOL, 2013, p. 346).

De fato, a *repetição* é um elemento frequentemente identificável na vida de Warhol. Na casa onde se estabeleceu em definitivo em Nova Iorque, junto com sua mãe, também vivia uma grande quantidade de gatos – que se chamavam todos *Sam*⁵³. O fato é curioso por evidenciar uma escolha que não os considera especiais ou únicos – lógica que podemos estender à forma como era operada a confecção das serigrafias nos primeiros anos da carreira de Warhol. Reproduzidas em largas escalas (e a partir de imagens que já eram fruto de uma mídia de massa), assim como os gatos, elas não possuem traços de individualidade; são comuns e genéricas – o avesso da aura sagrada que se esperava de uma obra de arte concebida com genialidade ímpar. Frações momentâneas reproduzidas em impressões em série, tornavam-se imagens banais das quais, objetivamente, estavam descolados contextos e histórias; não há singularidade e, portanto, um caráter de raridade na arte acessível e previsível de Warhol.

⁵¹ WARHOL, 2013, p. 90.

⁵² Idem, p. 198.

⁵³ Idem, p. 13.

O mesmo acontece com seus objetos tridimensionais. No imaginário coletivo, atribui-se ao termo “escultura”, em geral, a virtude de obra-prima, por ser uma linguagem clássica e adotada por grandes mestres na História da Arte, como Michelangelo, Rodin e Brancusi. Além disso, as esculturas tradicionais são resultado de uma combinação de técnica, projeção, estudo, planejamento e trabalho árduo e prolongado, o que as conecta com questões relacionadas ao domínio de habilidades manuais e, conseqüentemente, eleva seu valor simbólico cultural. Em Andy Warhol, no entanto, as esculturas – termo usado, aqui, como denominador de todo um conjunto de obras tridimensionais, não necessariamente esculpidas ou criadas pelas mãos do artista – também não se apresentam como objetos únicos. São réplicas de produtos industrializados (como no caso das *Caixas Brillo*, de sabão em pó) ou mesmo propostas a partir de recursos simples encontrados no mercado (como os balões usados para criar *Nuvens Prateadas*). Assim como as serigrafias, portanto, também pela via da reprodução/repetição, elas depreciam (ou, no mínimo, não reforçam) noções de originalidade e brilhantismo, tão caros a uma arte que, até então, fundamentava-se em valores desta ordem.

A total imersão de Warhol nestas ações mecânicas poderia, a princípio, nos fornecer dados que ratificassem sua fama de artista superficial; mas esta postura não o torna necessariamente sujeito alheio e desinteressado no cenário ao seu redor, tampouco condiciona o compasso destas simbólicas repetições em suas obras exclusivamente a um vertiginoso ritmo de vida totalmente compatível com o espírito da época. Pelo contrário: acreditamos – fortalecidos ainda pela sugestão de Adorno⁵⁴ de que toda obra de arte contém em si elementos daquilo que ela rejeita – que seja justamente ao atravessar, ao afirmar a previsibilidade de seu mundo que Warhol vislumbre, encontre e nos proponha saídas de emergência destes estéreis territórios predefinidos pela cultura de massa. Sua resistência *temporal* consiste, afinal, na contemplação; na vivência do banal e de toda essa repetição não de maneira anestesiada, mas de olhos abertos. Sua atenção a detalhes tênues e fugidios, muito presente nos escritos de seus diários, nos lembra, inclusive, a postura dos dândis – que, ao valorizarem o insignificante, o pequeno e o desinteressante em um contexto cultural fortemente hierarquizado, criam uma

⁵⁴ ADORNO, 1997, p. 11

espécie de *estética do pouco*⁵⁵; uma estética da existência. Assim, Warhol talvez atuasse como uma espécie de mediador ou curador desta repetição de que falamos, utilizando-a e articulando-a em diferentes ritmos para manipular o tempo a favor de suas motivações artísticas.

Se nas serigrafias e nas esculturas Warhol insere uma noção de tempo compassadamente veloz que funciona como instrumento para o confronto de conceitos históricos importantes da Arte, na produção de seus filmes há uma dilatação e uma desaceleração deste pulsar. Ambas as escolhas estão, contudo, calcadas em um mesmo princípio: do ritmo de um fervoroso maquinário industrial, que engloba inclusive o cinema (que é, por essência, um formato artístico de reprodução ilimitada). Desta forma, o tempo nos filmes de Warhol se torna, além de ferramenta política, assunto e metalinguagem.

Isso sempre me fascinou, a capacidade de as pessoas sentarem a uma janela ou numa varanda o dia inteiro, olhando para fora sem nunca se entediar, mas depois quando iam a um cinema ou ao teatro, de repente reclamarem que era chato. Eu sempre senti que filmes muito lentos podiam ser tão interessantes como sentar na varanda, se você encarar as duas coisas do mesmo jeito. (WARHOL, 2013, p. 250).

A monotonia mencionada por Warhol é um ponto relevante a ser comentado. Jonathan Flatley, em *Allegories of boredom* (2004, p. 53), diz que nas décadas de 1950 e 1960 havia uma ansiedade generalizada a respeito do *tédio* – visto como algo horrível e de que devemos escapar – pois uma vez que a cultura de massa instala as pessoas em um lugar de passividade, como meros receptores de emoções pasteurizadas e pré-programadas, o entretenimento frenético surge (supostamente) como resgate e libertação. Pode-se afirmar, assim, ainda em afinidade com as ideias de Bourriaud expostas anteriormente, que ao pensar na ideia de produzir filmes muito lentos, Warhol estava diante da possibilidade de gerar experiências não de uma distração entorpecente, mas de um ritmo contrário ao predominante em sua época, favorecendo espaços mentais de onde poderiam emergir subestimadas e negligenciadas experiências afetivas cotidianas,

⁵⁵ BOURRIAUD, 2011a, pp. 51-52.

promovendo, assim, um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” em que comumente estamos inseridos (BOURRIAUD, 2009a, p. 23).

Seu primeiro filme, *Sleep* (“Sono”, 1963), foi um presente a seu namorado da época, o poeta John Giorno⁵⁶. Foi o primeiro de uma série de filmes que Warhol viria a desenvolver em sua fase “pós-pintura”. Warhol (2013) relata que:

Uma outra coisa que eu não entendia era toda aquela gente que não dormia e que estava sempre anunciando: “Ah, estou no nono dia e é uma glória!” Então pensei: “Talvez esteja na hora de fazer um filme sobre alguém que dorme a noite inteira. Mas eu só tinha uma câmera que filmava durante três minutos, então tinha de mudar a câmera a cada três minutos para filmar três minutos. (WARHOL, 2008, p. 112).

Sono foi filmado com o uso de vários rolos de filmes, nas tentativas de Warhol de aprender a usar sua nova câmera. Os rolos foram, afinal, todos aproveitados, gerando um total de 321 minutos de um filme onde se vê Giorno dormindo durante todo o tempo.



Ilustração 19: Fotogramas do filme *Sono* (Andy Warhol, 1963).

O tempo de *Sono* é um tempo divergente da vida cotidiana de sua época: sua projeção lenta, monótona e discretamente variável cria uma linha de fuga na vida do espectador condicionado à velocidade imposta pelo meio externo. Quase como uma imagem em (sutis) movimentos, *Sono* nos transporta ao lugar sobretudo da contemplação, da entrega à temporalidade lenta e serena.

⁵⁶ DANTO, 2012, p. 106.

Bourriaud (2009a, p. 29) reflete sobre a afirmação de Serge Daney de que “toda forma é um rosto que nos olha” questionando-se o que se torna essa forma, no âmbito artístico, quando sua essência tem caráter relacional: “Se as formas nos olham, como devemos olhá-las?”. O autor conclui que uma possível extensão ao pensamento de Daney seria a percepção das formas por uma dinâmica transitiva, uma vez que, ao delegar seu desejo a uma obra de arte e nos mostrá-la, o artista a situa entre o “olhe-me” e o “olhe isto” (Idem, p. 33).

O historiador de arte Leo Steinberg (1972) sustenta uma teoria sobre a presença de algumas figuras na História da Arte responsáveis pela recorrência de um tradicional tema: o dos observadores de sono (*sleepwatchers*)⁵⁷. São artistas que retrataram suas musas dormindo ou mesmo pessoas observando o sono de outros, em cenas certamente relacionadas ao desejo e a um comportamento *voyeurista*. Sem dúvida, Andy Warhol era um *voyeur* e também, de certo modo, um *sleepwatcher*. Ao compartilhar seu olhar furtivo, quase à espreita com o espectador (como quem observa pelo buraco da fechadura e decide, então, dividir seu deleite secreto) ele permite e celebra o tédio como condição necessária para que possamos nos alienar de nós mesmos, de nossas vidas emocionais⁵⁸, transfigurando a monotonia em *interesse*; em uma busca, um desejo e um encontro com o outro. Além disso, a contemplação do sono de Giorno em *Sono* traz uma nova abordagem do tempo, em que ele adquire uma duração material e palpável.

Nos mesmos moldes de *Sono* seguiu-se a produção dos filmes caseiros de Warhol. Sem cores e sons, sem narrativas lineares ou mesmo sem eventos notáveis e grandes emoções, eles operavam pela via da convocação, pelo “[...] engajamento de um ou vários autores levados a ocupar um cenário: os habitantes da Factory warholiana foram convocados a se postar diante da câmera.” (BOURRIAUD, 2009a, p. 103). Essa presença despreziosa de uma vida cotidiana onde os personagens de Warhol apenas permaneciam “[...] fazendo o que sempre faziam – sendo eles mesmos [...]” (WARHOL, 2013, p. 218) nos localiza, novamente, na transitividade de que Bourriaud nos falava ao explorar a assertiva de Daney. Ao mesmo tempo em que vemos o filme, vemos o que Warhol nos aponta e sugere (ainda que assumindo

⁵⁷ STEINBERG, Leo. *Other criteria: Confrontations with twentieth-century art*. Oxford: Oxford University Press, 1972, p. 95.

⁵⁸ FLATLEY, 2004, p. 57.

uma postura mecânica como artista, sem imprimir em suas criações um gesto ou uma “assinatura”) ao deslocar atividades banais de um contexto de automatismo a outros territórios possíveis de afeto e ressignificação na vida cotidiana.

Para filmar *Blowjob* (“Boquete”, de 1964), Warhol convidou o ator Charles Rydell inicialmente. Explicou que ele só teria que se sentar diante da câmera para ter seu rosto filmado enquanto recebia sexo oral de alguns rapazes que não seriam mostrados no vídeo. No entanto, Charles não compareceu no dia marcado e foi usado outro ator em seu lugar⁵⁹.



Ilustração 20: Fotogramas do filme *Boquete* (Andy Warhol, 1964).

A projeção de estreia de *Blowjob* foi realizada na Universidade de Colúmbia, em 1966, simultaneamente a um show da banda de *rock* que contava com Warhol

⁵⁹ WARHOL, 2013, p. 68.

como produtor, o Velvet Underground. O som dos *Velvets*, como Warhol costumava chamá-los, poderoso e experimental, manteve agitada a plateia formada majoritariamente por impacientes estudantes locais diante da exibição do filme que, assim como *Sono*, tem seu tempo vagaroso traduzido como uma experiência material. Danto (2012, p. 109) afirma que o público “[...] começou a vaiar, assoviar e entoar o refrão zombeteiro: ‘Ele não vai gozar nunca!’”.

O episódio nos captura a atenção por evidenciar a forma como, de fato, em um mundo frenético e de ininterrupto entretenimento, a temporalidade proposta por *Boquete* é a de um hiato para a apreciação, para um abandono de consciência – tal como acontece, em geral, no âmbito das relações sexuais. O tempo do sexo não é o de uma mente atenta e ativa, não é o da racionalidade produtiva direcionada para o encadeamento de processos lógicos. O tempo do sexo é um tempo que se relaciona com as ideias que comentamos anteriormente sobre o *tédio*: e, aqui, cabe convocar Benjamin (1969, p. 91) e sua afirmação de que este estado, quando cultivado e estimado, torna-se condição singular de abertura emocional, possibilitando imprevistos afetos e transformações pela via do improvisado do desejo e da imaginação. O rosto do ator, única parte de seu corpo que vemos durante todo o filme, funciona como metáfora para uma subjetividade que acaba por diluir-se na medida em que se intensifica sua imersão na experiência sexual. Paralelamente, se permitimos que o filme nos atravesse, dissolve-se também nossa própria autoconsciência, fazendo com que restem a duração material do tempo e possíveis desejos emergentes da monotonia.

Victa de Carvalho (2008, p. 39) afirma que o vídeo é um formato artístico que funciona como um *dispositivo*, pois impulsiona a produção de uma experiência ao longo do processo de interação entre o vídeo e o observador. Se em *Sono* ou *Boquete* essa produção já ocorre de maneira acentuada, promovendo uma evasão do observador para territórios furtivos e voláteis, decerto é *Empire*, de 1964, o filme de Andy Warhol com maior potencial quando se trata de novas formas de se elaborar sentido e de se atravessar o tempo em/com uma obra de arte.



Ilustração 21: Fotograma do filme *Empire* (Andy Warhol, 1964).

A projeção de *Empire* dura pouco mais de oito horas e praticamente não se vê alterações no vídeo, que se configura como um retrato em movimento do Empire State Building, arranha-céu icônico da cidade de Nova Iorque. Diferentemente dos filmes anteriores, feitos com a Bolex caseira de Warhol, *Empire* foi gravado com uma câmera Auricon, mais complexa e capaz de captar sons. Entretanto, apesar de “sonoro”, o filme é silencioso⁶⁰: não há falas ou ruídos. Como nos experimentos cinematográficos anteriores, a câmera foi apenas posicionada por Warhol, que interferia apenas na troca dos rolos de filmes.

Em oposição a algumas fotografias que, apesar de estáticas, podem sugerir movimentos, sendo um filme (o que sugere dinamismo, de forma genérica), *Empire* comporta-se na contramão, inspirando o sentimento de inércia. Na fotografia abaixo, de Cartier-Bresson, há mais indícios de ação na passagem da bicicleta do que nas longas oito horas da projeção de *Empire*.

⁶⁰ WARHOL, 2013, p. 114.



Ilustração 22: *Hyères, France*, Henri Cartier-Bresson, 1932.
Fonte: <<https://iconicphotos.wordpress.com/2010/10/21/hyeres-cartier-bresson/>>.
Acesso em: 31 de janeiro de 2016.

Bourriaud (2011b, p. 29) afirma que, nos primeiros anos de manifestações de arte contemporânea, “[...] enquanto o cinema se dirigia cada vez mais para a imagem (em detrimento do plano), a arte rumava em sentido inverso, fugindo do símbolo para encontrar o real por meio da forma documental.” No caso de *Empire*, temos um certo paradoxo em cena: o Empire State Building é um cartão-postal de Nova Iorque, sendo, portanto, um símbolo; assim, o que o filme acaba por exibir consiste no real *já absorvido* pelo simbólico, na “realidade como um signo codificado” (FOSTER, 2013, p. 136). O que, afinal, é coerente com grande parte da obra de Warhol, feita de elementos-ícones que habitam o imaginário da vida comum.

De todo modo, uma vez que o filme opera ainda pela via do tédio e da repetição (característica presente nas obras de Warhol que mencionamos anteriormente e que vale, aqui, ser lembrada: pois diferentemente de *Sono*, *Boquete*, os *Testes de câmera* e tantos outros filmes do artista, em *Empire* a monotonia é total; não há nenhum traço cinético em toda a sua duração), sua imagem funciona como um sistema metaestável, que não tende para equilíbrio e é sempre potencialmente ativo (CARVALHO, 2008, p. 49). Ou seja, a invariabilidade

da imagem do Empire State Building está sujeita, assim como comentamos nos casos dos filmes anteriores, à transformação do tédio em interesse e, conseqüentemente, na produção de sentido.

O corpo é convocado pelas artes a penetrar na imagem com seus próprios ritmos e temporalidades. A percepção do movimento, mais lento ou mais rápido, e a questão do reconhecimento, maior ou menor analogia na imagem, tornam-se temas evidentes [...]. Muitas são as obras onde a relação entre tempo e movimento é o personagem que vai promover tais deslocamentos criadores de novas subjetividades: sejam obras onde o tempo é problematizado através de movimentos aberrantes, lentíssimos ou acelerados ao extremo; sejam obras que multiplicam os tempos de modo a torná-los inapreensíveis, rizomáticos, paradoxais, ou obras onde o espectador é elemento fundamental na construção de novas temporalidades. (Idem, p. 45).

Acreditamos que, em *Empire*, a produção de sentido de que falamos concentre valores fortemente relacionados ao anacronismo de seu tempo, desconexo em relação aos valores culturais vigentes na década de 1960, mas também opere no âmbito da convocação do corpo como receptor da experiência artística, conforme sugere no trecho acima Victa de Carvalho. Pois colocar-se em estado de disposição para vivenciar uma sessão inteira de *Empire* implica em uma concessão física para se cruzar o tempo: o espectador irá sentir fome, sono, cansaço, desconforto. Poderá lembrar das compras que precisa fazer no mercado ou de ligar para alguém. O que não acontece no filme, enfim, talvez seja o que se desdobre do outro lado da tela: a vida e seus contínuos movimentos.

Como suporte-arremate a nossos pensamentos sobre *Empire*, Danto (2004) afirma que o assistir

[...] por todas as suas oito ou mais horas, em que nada além de nada acontece, produz o efeito colateral de tornar a experiência do tempo palpável, através de um experimento sensorial de privação. Nós não temos consciência do tempo nas imagens em movimento dos filmes comuns, porque muita coisa acontece sem que haja tempo para que o tempo mesmo venha a ser um objeto da consciência. O tempo normalmente fica à parte das nossas experiências, de modo que, como dizemos, nós "matamos o tempo", procurando por distrações. Em *Empire*, o tempo não é morto, mas restaurado à consciência. Geralmente, nos filmes mais comuns, o tempo é um tipo de tempo narrativo, de modo que um século pode passar no período em que se assiste a um filme de duas horas. O tempo narrativo e o tempo real de *Empire* são o mesmo. O tempo no filme e o tempo do filme são o

mesmo. (DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. Em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 31 de janeiro de 2016).

Há, portanto, uma circularidade que não se relaciona com uma sucessão temporal ou uma linearidade narrativa. Warhol, inclusive, não demonstrava ter uma postura leviana ou ingênua diante da escolha de exibir os filmes integralmente para o público, mesmo com suas durações longuíssimas. Manifestando diante do mundo um comportamento sereno, mas ainda sagaz; contemplativo, mas fino e astuto – e, assim, confirmando as ideias sustentadas neste texto sobre seu olhar poroso e atravessado pelas sutis nuances do cotidiano – ele relata sobre a sessão inaugural de *Four Stars* (também conhecido como ****, *Quatro Estrelas*, de 1967) em que suas incríveis 25 horas foram exibidas integralmente:

Eu sabia que nunca mais projetaríamos o filme com essa duração outra vez, então era como a vida, nossas vidas, relampejando diante de nós – aquilo passaria uma vez e nunca mais veríamos de novo. (WARHOL, 2013, p. 302).

Bourriaud (2009a, p. 102) nos fala sobre obras contemporâneas cuja fruição ocorre não mais pela via de uma unidade espacial percorrida pelo olhar, como acontecia na arte modernista, mas pelo atravessamento, a locomoção do espectador por uma duração. Assim, em um mundo regido por um tempo essencialmente funcional, onde, ao centro, os relógios regulam prazos, contabilizam a produtividade e perpetuam uma lógica disciplinar⁶¹, os filmes de Andy Warhol criam uma linha de fuga que materializa a possibilidade de transformar “defeitos” como a dita “perda de tempo” em um microterritório existencial onde novas possibilidades de vida podem emergir. O vídeo em Warhol funciona, portanto, conforme também aponta Bourriaud (2011a, p. 157), como uma arte que “inventa pontos de contato inéditos, revela relações ainda despercebidas, gera vidas incríveis e novos costumes”, e, assim, intensifica nossa relação com o mundo e potencializa nossa resistência à hegemonia da economia espetacular.

⁶¹ SIBILIA, 2002, p. 24.

Além dos filmes, o tempo contemplativo e anacrônico de Warhol também aparecia em algumas figuras que o rodeavam em sua Factory, predominantemente povoada por forças vibrantes. Apesar da poderosa energia irradiada pelo som do Velvet Underground, a banda de *rock* alternativo de quem Warhol foi produtor e incentivador, sua vocalista, Nico, era descrita por Warhol como estranha e calada:

Você perguntava alguma coisa e ela talvez respondesse cinco minutos depois. Quando as pessoas a descreviam, usavam palavras como *memento mori*⁶² e *macabra*. Ela não era o tipo que sobe na mesa e dança, como Edie e Jane tinham feito; na verdade, ela preferia se esconder embaixo da mesa do que dançar em cima dela. Era misteriosa e europeia, uma verdadeira deusa da lua. (WARHOL, 2013, p. 302).

A chegada de Nico na vida de Warhol, ocupando o lugar de *superstar* – termo usado para designar algumas pessoas de seu círculo social, como foram anteriormente a *socialite* e modelo Edie Sedgwick ou a atriz Jane Holzer (conhecidas pela fama de festeiras e extrovertidas) – também parece se relacionar com o aspecto de um tempo mais leve e desacelerado no cotidiano do artista.

Além de Nico, outras figuras que reforçam esta ideia – em contraste com as personalidades presentes nas festas e nos momentos mais frenéticos da rotina da Factory – são as chamadas por Warhol *B's*, suas secretárias-datilógrafas.

[...] eu passo quase todas as minhas manhãs falando ao telefone com uma B ou outra. Chamo de “checking-in”. [...] Mesmo quando uma B me acompanhou a uma festa ou a uma casa noturna na noite anterior, eu pergunto o que aconteceu porque posso ter perdido alguma coisa do outro lado da sala. Se não perdi, esqueci. Não tenho memória. Todo dia é um novo dia porque não me lembro do dia anterior. Cada minuto é como o primeiro minuto da minha vida. Eu tento me lembrar, mas não consigo. Por isso é que eu me casei – com meu gravador de fita. Por isso é que procuro gente que tem cabeça de gravador de fita para ficar comigo. Minha cabeça é como um gravador de fita com um botão só – Apagar. (WARHOL, 2008, p. 223).

A rotina de Warhol com suas datilógrafas começou efetivamente após o tiro de Valerie Solanas, em 1968. Ele já fazia registros diários através de um gravador

⁶² Expressão em latim que tem como significado algo como “lembre-se de que você irá morrer”.

desde 1964⁶³, mas foi o atentado que o levou a adotar uma postura ainda mais calma, reservada e introspectiva, saindo cada vez menos de sua casa e da Factory. Os telefonemas, que se tornaram uma constante, constituem um movimento de repetição e estabilidade no cotidiano do artista, o que curiosamente nos remete às ideias que comentamos no início deste capítulo: assim como os gatos da mãe de Warhol, as *B's*, chamadas sempre por este apelido genérico, e nunca por seus nomes próprios, acabavam por assumir aquele mesmo papel dos vários *Sam's* que habitavam a casa do artista. Não há nas *B's* traços de individualidade, história ou particularidades que as diferem umas das outras.

Esta teoria nos leva ainda um pouco além: se as datilógrafas têm suas subjetividades solapadas, de certo modo, e trabalham como máquinas transcrevendo os relatos telefônicos de Warhol, sua presença pode ser comparada à das câmeras utilizadas para a execução dos filmes. Posicionadas inicialmente pelo artista e assim deixadas até o fim das gravações, são instrumento de materialização do que Warhol deseja e elege como objeto de interesse e manifestação/exposição. Deste mesmo modo, as *B's* atuam como recursos que viabilizam a transfiguração da própria vida de Andy Warhol em uma espécie de filme, por si só.

Antes de atirarem em mim, eu sempre achei que estava mais metade lá do que inteiro lá – sempre desconfieei que estava assistindo à televisão em vez de viver a vida. As pessoas às vezes dizem que o jeito como as coisas acontecem nos filmes é irreal, mas na verdade o jeito como as coisas acontecem com você na vida real é que é irreal. O cinema faz as emoções parecerem tão fortes e reais, enquanto as coisas que realmente acontecem com você são como assistir à televisão – você não sente nada. No momento em que estava levando os tiros e desde então, eu sabia que estava assistindo à televisão. (WARHOL, 2013, p. 302).

Um dos diários de Warhol publicados a partir de suas conversas telefônicas com suas *B's* leva o título de *A filosofia de Andy Warhol: De A a B e de volta a A*. Danto (2004) medita sobre uma possível relação entre este nome e uma passagem do romance *Ao farol*, de Virginia Woolf, onde um filósofo, Mr. Ramsay, pondera sobre as capacidades da mente como gradativamente maiores e mais potentes conforme avançam, por exemplo, as letras do alfabeto:

⁶³ WARHOL, 2008, p. 111.

A sua mente esplêndida não tinha nenhum tipo de dificuldade em percorrer aquelas letras uma por uma, segura e minuciosamente, até que ele alcançasse, digamos, a letra Q. Ele atingiu o Q. Muito poucas pessoas em toda a Inglaterra haviam alcançado a letra Q.... Mas depois do Q? O que se segue? Depois do Q há um vasto número de letras da qual a última é dificilmente visível aos olhos mortais, mas reluz vermelha à distância. Z somente é alcançada por um único homem uma só vez em uma geração. Então, se ele conseguisse alcançar o R, já seria uma grande coisa. Aqui ao menos estava o Q. E o Q estava garantido. O Q ele poderia demonstrar... Mas ouvia as pessoas comentarem que ele era um fracasso - o R estava além dele. Ele nunca alcançaria o R. (DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. Em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2016).

Danto estabelece uma comparação entre o curso mental descrito pelo personagem de Virginia Woolf e o título escolhido por Warhol para seu diário através da hipótese de que o artista, buscando reforçar um traço de sua personalidade que rejeitava as pesadas faculdades mentais⁶⁴, optava por, em sua leve e *pop* filosofia de vida, permanecer no início deste alfabeto-escala, indo somente de A a B (e retornando, em seguida, ao A) – muito aquém do R da “esplêndida mente” descrita por Mr. Ramsey. Cabe aqui, no entanto, convocar Gilles Deleuze (1995) e a definição de Z em seu Abecedário:

Z é uma letra formidável, que nos faz voltar ao A. O ZZZZ da mosca, o ziguezague da mosca. O Z é o ziguezague. É a última palavra. [...] Para mim, o ziguezague lembra o que dizíamos sobre universais e singularidades. A questão é como relacionar as singularidades díspares ou relacionar os potenciais. Em termos físicos, podemos imaginar um caos, cheio de potenciais, mas como relacioná-los? Não sei mais em que disciplina científica, mas li um termo de que gostei muito e tirei partido em um livro. Ele explicava que, entre dois potenciais, havia um fenômeno que ele definia pela idéia de um precursor sombrio. O precursor era o que relacionava os potenciais diferentes. E uma vez que o trajeto do precursor sombrio estava feito, os dois potenciais ficavam em estado de reação e, entre os dois, fulgurava o evento visível: o raio! Havia o precursor sombrio e o raio. Foi assim que nasceu o mundo. Sempre há um precursor sombrio que ninguém vê e o raio que ilumina. O mundo é isso. Ou o pensamento e a filosofia deveriam ser isso. E o grande Z é isso. (DELEUZE; PARNET, 1995).

⁶⁴ “Em alguns círculos em que gente muito pesada acha que tem cérebros muito pesados, palavras como “encantador”, “inteligente” e “bonito” são depreciativas; todas as coisas mais leves da vida, que são as coisas importantes, são desprezadas.” (WARHOL, 2008, p. 85).

O Z de Deleuze retorna a A: Z e A estão unidos em fim e começo, como se formassem um elo entre todo o alfabeto. Elementos ziguezagueantes, em um vínculo dinâmico de metamorfose – Z é A, A é Z. Desta forma, pensamos que a escolha de Warhol em permanecer em A em sua filosofia não remete à superficialidade, à tolice ou à frivolidade: A, podendo também ser Z, nos sugere que um modo de vida e, conseqüentemente, um fazer artístico baseado no cotidiano não é, necessariamente, pobre em matéria vital. Como no “raio” do Z de Deleuze, de um substrato simples, mas não simplório, tempestivas, revigorantes, eletrizantes ideias podem compor uma filosofia *pop*. Em Warhol, este substrato-cotidiano materializa-se na vida do próprio artista, fazendo-se obra de arte por si só.

Além disso, se Warhol anuncia que vai somente de A a B – sendo as B's suas ouvintes e receptoras, ele permite que sua simplicidade cotidiana seja *capturada* em sua forma mais estimada: “O que eu gostava era de bocados de tempo inteiros, cada momento real.” (WARHOL, 2013, p. 137).

Sobre tempo

De tempos em tempos
Faça tempo
Meça seu tempo
fins de semana.
Em tempo
Sem tempo
Em boa hora
Entretempo
Temporário
Tempo de vida
Gasto pelo tempo
Passa tempo
Marcar o tempo
Ganhar tempo
Contar o tempo
Em tempo
Na hora
Tempo livre
Tempo perdido
Tempo de confinamento
Mapa do tempo
Lapso de tempo
Zona de tempo

O pré-tempo
O entre-tempo
O pós-tempo
O tempo Todo...

(WARHOL, 2008, pp. 136-137).

UMA INCONCLUSÃO

Na língua portuguesa, dois dos verbos mais utilizados, *ser* e *estar*, estão dissociados, diferentemente da língua inglesa, onde o verbo *to be* abarca os dois estados, tendo uma natureza completamente humana: ambígua, incerta, hesitante. Deleuze (2010) comenta que, de fato, nas sociedades ocidentais, o verbo *ser* atua em posição bastante influente, comportando-se como delimitador de existências possíveis, traçando contornos definitivos para, constantemente, tornar o mundo um catálogo de fácil identificação.

Através de nossas considerações sobre a forma como Andy Warhol vivenciava suas experiências cotidianas, acreditamos que suas ações, não pela via da negação, mas justamente pela afirmação da previsibilidade diária (conforme apontamos em nosso terceiro capítulo, ao falarmos sobre *repetição*), construíam e constroem brechas, espaços para que o verbo *to be* – ser ou estar – possa operar em uma lógica imprecisa. A possibilidade de *estar*, portanto, nos desata limites e restrições; cria linhas de fuga em uma perspectiva antes matematicamente dedutível; torna acessíveis movimentos de transfiguração momentâneos e voláteis.

Isto se torna possível através dos tópicos explorados em cada um de nossos capítulos. A experiência artística espaço-temporal warholiana materializa-se por uma lógica de abertura, de *progressão*, como “um canteiro de obras a céu aberto” (evocando a referência de Peter Pál Pelbart⁶⁵): desenvolve-se, transforma-se, adapta-se, renasce constantemente. Tal como a lógica *radicante* de Nicolas Bourriaud que usa como referencial metafórico o crescimento de plantas como a hera (2011b, p. 50), cujas raízes ganham corpo à medida que avançam no espaço, em Warhol, encontramos formas de atravessar o tempo e de estabelecer novas relações com nossos entornos. Somos convidados à imersão em obras que nos convocam o corpo, e não apenas a mente.

Robinson (2006) nos fala de forma bem-humorada sobre a forma como o corpo, no meio acadêmico, é tratado quase como mero transporte para que o cérebro possa comparecer a congressos, por exemplo. Se não fosse isso,

⁶⁵ PELBART, 2000, p. 8.

poderíamos pensar que a mente é tratada quase como um órgão autônomo, tamanha sua valorização. Esta teoria pode ser, de certo modo, aplicada também à História da Arte, ambiente em que, por muito tempo, os processos lógicos predominaram em relação ao corpo – também de modo metafórico, inclusive, pois o corpo, aqui, representa o papel daquilo que não tem *peso*; vem de uma ordem menor, genérica, comum.

Em Warhol, no entanto, temos um protagonismo desde corpo antes tão esquecido. Como objeto de um fazer artístico e, ao mesmo tempo, como espectador, temos em evidência ações corriqueiras às quais não dedicamos, usualmente, atenção e sensibilidade para a atribuição de algum sentido. Através de novas noções espaço-temporais, são restaurados à nossa consciência (ou mesmo finalmente liberadas) o desejo, o afeto e a experimentação. Se atravessados por Warhol, somos, pela arte, *levados*.

Danto (2010) afirma que

[...] a filosofia em sua totalidade tem de algum modo uma relação com o conceito de representação – que os seres humanos são *ens representans*, seres que representam o mundo; que nossas histórias individuais são as histórias de nossas representações e de como essas representações se modificam no decorrer de nossas vidas; que as representações formam sistemas que constituem nossa imagem do mundo; que a história humana é a história de como esse sistema de representações se altera com o tempo; que o mundo e nosso sistema de representações são interdependentes, isto é, algumas vezes mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossas representações, e outras vezes mudamos nossas representações para que elas se encaixem no mundo. (DANTO, 2010, p. 11).

Se em Warhol são criados territórios nos quais podemos produzir sentido e, enfim, criar *representações*, criamos, para este texto, um retrato particular do artista. Com isso, retornamos ao desejo declarado no início deste texto sobre nosso principal objetivo: o de que corram, por entre estas linhas, emoções e plurais afetos. E que, a partir deles, se desdobrem continuamente as representações, os sentidos possíveis atribuídos a Andy Warhol.

Seguem, assim, sua vida e obra – como ele próprio desejou nos dizeres de sua lápide – em constante *fabricação*.



Ilustração 23: *Andy Warhol*, Duane Michals, 1973.
Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/112027109461071405/>>.
Acesso em: 29 de outubro de 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Aesthetic Theory**. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ADÓ, Máximo Daniel Lamela; CORAZZA, Sandra Mara; OLIVEIRA, Marcos da Rocha (Orgs.). **Biografemática na educação**: Vidarbos. Porto Alegre: UFRGS; Doisa, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. **L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique**, in *Écrits*. Paris: Danoël-Gonthier, 1983.

_____. **Illuminations**. Nova Iorque: Schocken Books, 1969.

BOCKRIS, Victor. **Warhol**: The biography. Nova Iorque: Da Capo, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Raisons pratiques**. Paris: Éd. du Seuil, 1994.

BOURDON, David. **Warhol**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. **Formas de vida**: A arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

_____. **Pós-produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

_____. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

CAEIRO, Alberto. **Quando vier a primavera**. Disponível em: <<http://www.citador.pt/poemas/quando-vier-a-primavera-alberto-caeirobrheteronimo-de-fernando-pessoa>>. Acesso em: 06 de agosto de 2016).

CARVALHO, Victa de. **Dispositivo e experiência**: Relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. Revista Poiésis, n. 12, 2008. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis12/Poesis_12_dispositivoexperiencia.pdf>. Acesso em: 15 de outubro de 2016.

COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias biográficas**: O biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller. Porto Alegre: Sulina, 2011.

CRANE, Diana. **Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **O filósofo como Andy Warhol**. São Paulo: ARS (São Paulo), vol. 2, nº 4, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 31 de janeiro de 2016.

DELEUZE, Gilles. **Conversações** (1972-1990). São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – Capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FLATLEY, Jonathan. **Allegories of boredom**. In: GOLDSTEIN, Ann (Org.). *A minimal future?: Art as object 1958 — 1968*. Los Angeles: The MIT Press, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Da paixão**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 29/02/1972. Disponível em: <<http://textosdevilemflusser.blogspot.com.br/2008/08/da-paixao.html>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2016.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HEMINGWAY, Ernest. **Carta de Hemingway a Fitzgerald**. Disponível em: <<https://medium.com/@perestroika/carta-de-hemingway-a-fitzgerald-8c60f540c59d>>. Acesso em: 05 de outubro de 2016.

HONNEF, Klaus. **Andy Warhol: 1928-1987 - A comercialização da arte**. Colônia: Taschen, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.

MENDES, Murilo. **Poesias: 1925-1955**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRECIOSA, Rosane. **Pensar o texto acadêmico como produção de subjetividade**: anotações preliminares. In: 7o. Colóquio de Moda, 2011, Maringá. En Moda Escola de empreendedores, 2011.

ROBINSON, Ken. **Ken Robinson diz que as escolas acabam com a criatividade**. Disponível em <https://www.ted.com/talks/ken_robinson_says_schools_kill_creativity?language=pt-br#t-611171>. Acesso em: 26 de setembro de 2016.

ROTH, Philip. **Pastoral Americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SAMAIN, Etienne. **Um retorno à câmara clara**: Roland Barthes e a antropologia visual. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

STEINBERG, Leo. **Other criteria**: Confrontations with twentieth-century art. Oxford: Oxford University Press, 1972.

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol**: (de A a B e de volta a A). Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

_____. **Diários de Andy Warhol**, vol. 1. Editado por Pat Hackett. Tradução Celso Loureiro de Chaves. Porto Alegre, L&PM, 2012.

_____. **Diários de Andy Warhol**, vol. 2. Editado por Pat Hackett. Tradução Celso Loureiro de Chaves. Porto Alegre, L&PM, 2012.

_____. **Popismo**: Os anos sessenta segundo Warhol. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

WATSON, Steven. **Factory-made**: Warhol and the sixties. Nova Iorque: Phaidon, 2003.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Abecedário de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang, Michel Pamart. 1996. 450min. Son., color.

****. Direção: Andy Warhol. 1967. 120 min. Son., color.

Blowjob (“Boquete”). Direção: Andy Warhol. 1964. 35 min. Sem som, p&b.

Chelsea Girls. Direção: Andy Warhol e Paul Morrissey. 1966. Son., p&b.

Drink (“Beber”). Direção: Andy Warhol. 1965. Sem som, p&b.

Eat (“Comer”). Direção: Andy Warhol. 1963. 45 min. Sem som, p&b.

Empire. Direção: Andy Warhol. 1964. 485 min. Sem som, p&b.

Sleep (“Sono”). Direção: Andy Warhol. 1963. 321 min. Sem som, p&b.