

ESCRITA DO ESPELHO: CULTURA, ARTE E POLÍTICA NA LITERATURA DE ANDY WARHOL

Mirror writing: culture, art and politics in Andy Warhol's literature

Tiago Leite Costa¹

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre a obra literária ensaística de Andy Warhol. Inicialmente, investigo a interação do discurso de Warhol com aspectos da sua obra visual. Em seguida, analiso passagens dos ensaios nos quais Warhol desarticula as acepções tradicionais de utopia e de fetichismo da mercadoria. Ao fim, defendo que a escrita suspensiva de Andy Warhol resulta numa crítica à normatividade do discurso político-cultural sobre o capitalismo e a cultura de massas.

Palavras-chave: Andy Warhol; literatura; arte pop; cultura de massas.

Abstract

The article proposes a reflection on the essayistic literary work of Andy Warhol. Initially, I investigate the interaction of Warhol's speech with aspects of his visual work. Then, I analyze passages of the essays in which Warhol dismantles the traditional meanings of utopia and commodity fetishism. In the end, I argue that Andy Warhol's suspensive writing results in a critique of the normativity of political-cultural discourse about capitalism and mass culture.

Keywords: Andy Warhol; literature; pop art; mass culture.

1

Tiago Leite Costa é Doutor em Letras - Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Professor de Pós-graduação Lato Sensu na PUC-Rio, nos cursos de especialização em: Literatura, arte e pensamento contemporâneo; Formação do escritor; Escritas performáticas; também é autor de O perfeito cozinheiro das teorias deste mundo: a antropofagia ensaística de Oswald de Andrade (GARAMOND, 2014), e de diversos artigos sobre literatura e teoria cultural publicados em periódicos acadêmicos. <https://orcid.org/0000-0003-3035-8567>



Introdução

Andy Warhol foi pintor, ilustrador, designer, fotógrafo, cineasta, produtor, editor e, de resto, personagem essencial do circuito artístico nova-iorquino entre as décadas de 1960-80. Até pouco tempo, no entanto, era raro encontrarmos seu nome associado à literatura. Seus livros e entrevistas sempre foram matéria de discussão entre teóricos da arte e da cultura, mas, com raras exceções, sua obra literária não era estudada como um campo específico da sua produção artística.

Nas últimas décadas, esta situação tem se alterado. Trabalhos recentes de autores/as como Reva Wolf (1997), Kenneth Goldsmith (2004), Jonathan Flatley (2016), entre outros, têm chamado a atenção para a importância da obra literária e das entrevistas de Warhol como um conjunto de enunciações relevantes para o debate conceitual sobre seus procedimentos artísticos, bem como para a iluminação da temática *queer* na sua obra, que, em certo sentido, foi subestimada pela recepção crítica tradicional.

Neste artigo, contudo, pretendo investigar passagens sobre a cultura do consumo e do espetáculo que encontramos espalhadas pelos seus escritos. Embora reconheça que se trate de um tema relativamente anacrônico no atual debate sobre o universo criativo de Warhol, pretendo demonstrar que a leitura de sua obra literária ainda revela um material rico e polissêmico sobre as estratégias discursivas do artista no contexto de disputas ideológicas acirradas da Guerra Fria.

Para propor essa discussão, irei utilizar como objeto de estudo, fundamentalmente, o ramo ensaístico da literatura de Warhol, desenvolvido nos livros *A filosofia de Andy Warhol – de A a B e de volta a A* (1ª edição em 1975), *Popismo* (1ª edição em 1980), *América* (1ª edição em 1985). Além disso, incluirei também no corpo de análise suas entrevistas compiladas na coletânea *I'll be your mirror – the selected Andy Warhol interviews* (2004).²

É difícil resumir o eixo discursivo que orienta a variedade de impressões e temas dos três livros e das entrevistas. *A filosofia de Andy Warhol – de A a B e de volta a A* é uma obra composta por fragmentos que se alternam entre narrativas, diálogos, memórias, reflexões sobre arte e costumes, de acordo com capítulos temáticos (amor, fama, trabalho,

2

Além dos ensaios, a obra literária de Warhol também é composta por um romance chamado *A Novel* (1968), por um diário em dois volumes, *Diários de Andy Warhol I e II* (póstumos, 1989), e por um "guia" para o universo das festas e das boates de Nova Iorque, intitulado *Andy Warhol's Party Book*. Optei por não utilizar estas três obras, pois, de certo modo, fogem ao raio do debate teórico que pretendo abarcar. Além disso, as particularidades do procedimento de composição de tais obras exigiria uma discussão formal específica para cada uma delas e, certamente, diversa do caminho analítico que optei para investigar a enunciação discursiva dos ensaios.



tempo, entre outros). *Popismo*, apesar das extravagâncias narradas, é um texto mais convencional e linear. Um ensaio de memórias que descreve os anos de ouro da *The Factory* e de seus personagens ao longo da década de 1960. *América* é um livro de fotos, tiradas por Warhol, entrecortadas por comentários sobre a cultura americana. Aqui, a linguagem se situa entre os dois livros anteriores, modulando reflexões irreverentes e relatos mais sóbrios. Por fim, nas entrevistas compiladas em *Ill be your mirror*, encontramos, provavelmente, as passagens mais provocativas e enigmáticas do artista.

Apesar da diferença formal e da variedade temática, os livros dialogam. Isso porque o leitor é guiado pela voz do narrador-personagem que dá unidade de estilo à sua escrita e declarações. Todos conhecem a figura indecifrável que Andy Warhol construiu na mídia. Nos ensaios e entrevistas, essa persona ganha minúcias em frases que à primeira vista soam inusitadas e desconcertantes. Mas aos poucos, o leitor vai se familiarizando e se deixando seduzir pelas idiosincrasias do artista.

Como pretendo argumentar adiante, a intimidade que Warhol constrói com o seu leitor é uma armadilha. A arapuca está pronta quando nos vemos reagindo à sua escrita com questões do tipo: *mas será que ele está sendo sincero ou cínico? Será possível que ele tenha passado 20 anos tomando Sopa Campbell todo dia? Não é possível que ele não esteja zombando, nem que seja um pouco, dos signos da cultura de massas.*

Contudo, se pensarmos nos ensaios como a expressão das ideias do narrador Andy Warhol, a leitura muda. Nesse caso, seus textos podem ser entendidos como o desdobramento literário de uma das obras centrais do projeto do artista: a persona pública de Andy Warhol.

Segundo o crítico de arte David Bourdon (amigo de Warhol e, mais tarde, autor de uma de suas principais biografias):

O Warhol público diferia consideravelmente do privado. Embora, aos olhos do público, ele tenha permanecido constantemente um certo enigma – distante, apesar de sua abertura. Sua persona “oficial” era em grande medida uma fabricação deliberada. Muitos repórteres cometeram o erro de retratá-lo como um simplório que falava de uma maneira infantil e tola, parecida com a dos balões de desenho animado. Mas Warhol não era



tão simples como alguns escritores queriam acreditar. Ele ficava calado com entrevistadores, manipulando as sessões a ponto de responder a todas as perguntas com um simples “sim” ou “não”. Por experiência, ele sabia que as histórias dos jornalistas refletiam suas inclinações e preconceitos particulares. Mas pouco importava quão imprecisa fosse a reportagem – ele não fazia esforço algum para esclarecer. Era como se ele percebesse desde sempre que as lendas se baseiam em uma nuvem de rumores, percepções equivocadas e erros factuais. Warhol praticou ser um mistério. (...) ³

Nas diversas entrevistas e aparições públicas de Warhol na TV, em jornais e em revistas, nos deparamos com a performance de um tipo dessubjetivado que coincidiria com a arte dessimbolizada do estilo *Pop*, como se a persona oficial de Warhol fosse mais um de seus trabalhos, reiterando que não há uma mensagem a ser revelada. Não existiria uma interioridade misteriosa ou uma intenção oculta por trás do artista ou das obras. Imagem e referente se misturam na lógica circular constitutiva do universo da *Pop Art*.

A obra de Warhol é repleta de procedimentos que nos fazem perceber a ressonância entre arte e imagem midiática, pela qual é possível converter objetos, símbolos, comportamentos e valores banais do dia a dia em arte; ou, na via contrária, transformar arte e alta cultura em objetos e símbolos que povoam o cotidiano. Percebendo como a onipresença das imagens moldava novos circuitos culturais, Warhol procurou se utilizar dessa ubiquidade das mídias para ele mesmo embaralhar os signos culturais.

Essa é uma questão central não apenas nos seus quadros, reproduções e filmes, mas também no modo como ele misturou seu processo artístico à sua persona, criando uma unidade entre a sua imagem e a sua obra. Tal como suas serigrafias, Warhol se apresenta como uma imagem sem fundo, um sujeito dessubstanciado e, por isso mesmo, enigmático e escorregadio.

As interseções entre realidade, imagem, arte e mercadoria em Warhol formam um labirinto que já foi interpretado das formas mais variadas. Como explica Thomas Crow, a depender do ponto de vista, as formulações de Warhol podem ser entendidas como “uma apreensão crítica/subversiva

3

(BOURDON, 1995, p.10) Todos os textos em inglês e espanhol citados no artigo foram traduzidos livremente por mim.



do poder da cultura de massas, uma redenção inocente, mas reveladora desse poder ou, ainda, uma cínica e aproveitadora exploração da endêmica confusão entre arte e marketing” (CROW, 1998, p.49).

A meu ver, a passagem descreve menos um impasse do que a condição suspensiva da obra de Warhol. Do ponto de vista literário, por exemplo, todas as possibilidades de interpretação apontadas por Crow podem ser encontradas nas enunciações do narrador Andy Warhol e nenhuma deveria ser alçada ao significado dominante da sua obra.

A hipótese que sustento parte da premissa de que a linguagem equívoca de Warhol é uma estratégia literária pela qual sua escrita reflete as projeções do leitor. Assim, as proposições políticas-culturais que encontramos nos seus ensaios podem ser lidas de perspectivas muito variadas, a depender do intérprete. No entanto, o que irei argumentar é que, no conjunto, a indeterminação radical de sua escrita resulta numa crítica à normatividade do discurso político-cultural sobre o capitalismo e a cultura de massas.

Minha proposta, então, é investigar os meandros do discurso do narrador Andy Warhol e, em seguida, com base na análise literária e teórica dos ensaios, refletir sobre uma série de trechos nos quais este narrador descreve a cultura e a sociedade americana dos anos 1970-80 de um ponto de vista inusitado. A ideia é examinar as inversões que Warhol produz nos conceitos de utopia e fetichismo da mercadoria, demonstrando como a escrita refratária e esquiva dos seus ensaios realiza uma crítica às representações convencionais da sociedade do consumo e do espetáculo.

2. Enxergando pelas paredes: o narrador Warhol

A questão da autoria é um traço controverso em toda a trajetória de Andy Warhol. Afora os tradicionais debates sobre suas apropriações de ícones da cultura de massa, o uso da serigrafia, a reciclagem de fotografias etc.; o processo artístico de Warhol era amplamente coletivo, incluindo a participação criativa de seus assistentes. É claro que ele controlava, selecionava e alterava eventuais ideias dos ajudantes, mas de modo geral suas obras eram realizadas com a intensa cooperação dos parceiros da *The Factory*.



Algo similar ocorreu com a escrita de seus ensaios. Warhol não redigiu nenhum de seus livros. Todos são resultados de gravações que foram transcritas e editadas por sua assistente, Pat Hackett, que, no entanto, só aparece como coautora de *Popismo* e de *The Andy Warhol's Party Book*. No caso de *A filosofia de Andy Warhol*, o procedimento foi ainda mais ramificado, contando com a participação da artista Brigid Berlin e do jornalista e editor Bob Colacello gravando diálogos que, mais tarde, resultariam em trechos ou mesmo capítulos inteiros do livro.

O uso de assistentes está longe de ser um método incomum no trabalho de artistas plásticos consagrados, mas em obras literárias é um procedimento raro e que sugere uma discussão à parte sobre a questão da autoria. Esta, porém, seria uma digressão longa e que talvez merecesse uma pesquisa específica sobre o assunto. Como disse, neste trabalho, me interessa analisar o discurso do narrador Andy Warhol, mais do que seu método de composição e os eventuais dilemas relacionados à autoria. Ainda assim, não deixa de ser interessante observar que a personalidade descentrada do narrador corresponda a um processo de criação fragmentado, como se o personagem transitasse por mais de uma cabeça.

Seja como for, a plasticidade do narrador Andy Warhol é construída sobre um enorme leque de artimanhas retóricas (ironia, surrealismo, confissão, paradoxo). Contudo, provavelmente, a estratégia mais marcante seja a da evasão. Warhol domina de tal modo a arte do desvio e da quebra de expectativa que jamais conseguimos agarrá-lo com as duas mãos. O aparente descompromisso com que transita entre o fútil e o filosófico é, na verdade, um método de provocação do leitor à reflexão conceitual. Quanto mais evasivo é o enunciado, mais polissêmica é a interpretação.

Em uma passagem de *Popismo*, Warhol conta que David Bourdon achava-o muito mais amigável, aberto e ingênuo até 1964. "Você ainda não tinha esse ar avoado de quem enxerga através das paredes" (2013^a, p.31), teria dito Bourdon. Imediatamente, Warhol confidencia ao leitor: "(...) mas eu não precisava desse ar na época, como precisei depois" (Ibidem, p.31). Os textos ensaísticos de Andy Warhol alternam a inflexão "avoada, de quem enxerga através das paredes" com a voz confessional e maliciosa. Um narrador cúmplice e distante. Ao mesmo tempo vago, mas sempre muito afiado.



A princípio, a sensação é de estar diante de um sujeito transparente. Só que essa transparência cria, de modo paradoxal, um efeito turvo – como se o escritor, através da sua sinceridade inusitada, estivesse continuamente se esforçando para desestabilizar o leitor. Ao menos aquele leitor que ingenuamente busque algum segredo sobre a sua arte ou sobre a suas opiniões íntimas.

Então, por exemplo, é muito comum encontrarmos chistes sobre o universo artístico, do tipo: “Pensando bem, as lojas de departamento são como museus” (2012, p.37); “Eu não entendo por que eu nunca fui um expressionista abstrato, porque com a minha mão trêmula eu teria sido um talento nato.” (2013b, p.150); “Fazer dinheiro é arte e trabalhar é arte e bons negócios são a melhor forma de arte” (Ibidem, p. 92). Passagens como essas fazem com que o discurso de Warhol coincida com o aspecto mecânico e despersonalizado da arte *Pop*. “O Pop vem de fora” (2013^a, p 27), ele dizia. A ideia era fazer arte como uma máquina, evitando ao máximo a “mão do artista” e buscando uma certa externalidade imediata nas imagens, gestos e palavras: “Se você quer saber tudo sobre Andy Warhol, é só olhar para a superfície das minhas pinturas, dos meus filmes e de mim mesmo, ali estou eu. Não há nada por trás disso”(2004, p,90).

Warhol buscou reiteradamente construir a imagem de uma subjetividade maquinal em oposição à idealização romântica da inspiração e da profundidade. Mas é evidente que essa superfície absoluta, que perpassa tanto o universo visual quanto a escrita de Andy Warhol, alimenta a reação contrária. Ou seja, a sensação de que há definitivamente algo por trás de suas reproduções e de suas frases, ainda que seja algo resistente à interpretação.

Para Arthur Danto (2012, p.179), Warhol tinha uma mentalidade especulativa. Por isso, o autor acredita que boa parte de seus trabalhos mais importantes, na realidade, são proposições filosóficas. Nessa linha, Bob Colacello lembra que um dos refrões constantes de Warhol era: “Como posso fazer arte abstrata que não seja realmente abstrata?” (COLACELLO, 2020). À parte a célebre rixa entre a arte pop e o expressionismo abstrato, a frase é um emblemático exemplo do seu gosto pelo paradoxo.



Nos ensaios, Warhol alimenta constantemente esse tipo de dilema por meio de aporias e jogos de palavras, como em seus constantes elogios ao nada, que se confundem dissimuladamente com pinceladas de autorretrato. Logo no primeiro capítulo de *A Filosofia de Andy Warhol* temos um caso. O livro começa com um diálogo entre Andy (A) e sua interlocutora (B)⁴, apresentada da seguinte forma ao leitor: “Eu acordo e ligo para B. B é qualquer um que me ajude a matar o tempo. B é qualquer um e eu sou ninguém. B e Eu” (2013b, p.5).

A conversa segue de modo errático, vagando entre frivolidades. De repente, Andy engata o assunto:

Tenho certeza de que vou me olhar no espelho e não ver nada. As pessoas estão sempre me chamando de espelho e se um espelho olha para um espelho, o que há para ver? (...). Um crítico me chamou de o Próprio Nada e isso não ajudou em nada o meu senso de existência. Então percebi que a própria existência não é nada e me senti melhor. Mas eu continuo obcecado com a ideia de olhar no espelho e não ver ninguém, nada (...).⁵

Em seguida, nos intervalos da narração de dois sonhos excêntricos de B, Andy continua:

(...) eu penso sobre nada. Como está sempre em grande estilo. Sempre é de bom gosto. Nada é perfeito, afinal, B, é o oposto de nada (...). O negócio é pensar em nada, B. Olha, nada é excitante, nada é sexy, nada não é constrangedor. O único momento em que quero ser alguma coisa é fora de uma festa para que eu possa entrar.⁶

A vacuidade que Warhol constrói em torno de si e de suas proposições permite que perpassasse por diversos assuntos sem aderir completamente a nenhum deles. O narrador Warhol é um espelho que devolve a imagem dos costumes e valores da cultura de massas para o leitor. O reflexo, é claro, provoca as reflexões mais variadas sobre os significados de tais valores e costumes, de acordo com quem está mirando esse espelho. E são muitas e variadas as provocações que a escrita de Warhol espelha.

4

No primeiro capítulo, a personagem B (referência a Brigid Berlin) é tratada pelo pronome feminino. Na parte final, do capítulo 11 em diante, B (referência a Bob Colacello) passa a ser um personagem masculino.

5

(Ibidem, p.7).

6

(Ibidem, p.8-9)



3. Utopia e fetichismo na literatura de Warhol

Existe uma eterna controvérsia acerca das posições de Andy Warhol sobre o capitalismo e a cultura de massas. Durante décadas foi difícil para a crítica não enquadrar sua obra como uma denúncia irônica da alienação consumista, apesar de Warhol sempre ter rechaçado tal hipótese. Em torno disso, ficou célebre uma entrevista concedida em 1963 ao jornalista e crítico de arte Gene Swenson, na qual Warhol afirma:

Alguém disse que Brecht queria que todos pensassem parecido. Eu quero que todos pensem parecido. Mas Brecht queria fazer isso pelo comunismo, de certa forma. A Rússia está fazendo pelo governo. Aqui está acontecendo por si só, sem a necessidade de um governo autoritário. Então, se está acontecendo sem muito esforço, por que não pode funcionar sem que tenhamos que ser comunistas? Todos se parecem, todos agem da mesma forma, e estamos ficando cada dia mais assim.⁷

Esse trecho pode e já foi lido de muitos ângulos. É interessante observar, por exemplo, o modo casual com que ele descarta a oposição entre o mito da individualidade americana e da homogeneidade soviética. Apesar das diferenças aparentes, tanto no capitalismo como no comunismo as pessoas estariam vivendo a experiência da massificação do comportamento pelo regime de produção e consumo industrial moderno.

Seria um erro, porém, presumir que se trata de um mero sarcasmo com a massificação, porque na mesma entrevista, e em diversas outras ocasiões, Warhol afirma sistematicamente seu elogio à cultura do consumo padronizado. Para ele, esta era uma forma de experiência comunal possível, na qual os produtos de massa representariam desejos comuns que estariam acessíveis a qualquer um, a despeito de suas diferenças sociais. Numa famosa passagem de *A filosofia de Andy Warhol*, ele comenta:

O que há de melhor neste país é que a América deu início à tradição na qual os consumidores mais ricos compram essencialmente a mesma coisa que os mais pobres. Você está diante da televisão e vê Coca-Cola, e



sabe que o presidente dos Estados Unidos bebe Coca, Liz Taylor bebe Coca, e você pensa: eu também posso beber Coca. Uma Coca é uma Coca, e não há dinheiro que possa te arranjar uma Coca melhor que aquela que o mendigo da esquina está bebendo. Todas as Cocas são iguais e todas as Cocas são boas. Liz Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, o mendigo sabe, e você sabe.⁸

O narrador Warhol não só enxergava virtudes na cultura do consumo, como entendia que essa era uma prática tipicamente americana e se orgulhava disso. “Comprar é muito mais americano do que pensar e eu sou tão americano quanto se possa ser” (Ibidem, p.229). Este é um viés político explícito do discurso do ensaísta Andy Warhol que nem sempre é fácil de assimilar. Ele realmente celebra a cultura de massas americana como a expressão democrática do gosto comum, e declara isso com todas as letras, em passagens de seus livros e em várias entrevistas – algo que sempre levantou suspeitas sobre o quanto tais afirmações não seriam mais um de seus típicos ardis.

Recentemente, Jonathan Flatley (2016) arriscou uma interpretação alternativa, sugerindo que haveria uma inflexão utópica por trás das enunciações de Warhol. Essa estranha utopia seria detectável na maneira pela qual Warhol descrevia a lógica de mimetizações da cultura de massas como uma prática libertária e igualitária, decorrente do *ato de gostar*.

Segundo Flatley, gostar de tudo e de todos era uma espécie de práxis que funcionava como princípio coerente do universo artístico de Andy Warhol. De fato, em muitas ocasiões, Warhol se referia ao ato de gostar como sinônimo de um engajamento espontâneo no mundo. Em um de seus slogans, dizia que “ser pop é gostar das coisas” (2004, p.16). Porém, não se tratava de um elogio do gostar como afeto mediador de outros objetivos. Gostar já é o acontecimento. Daí ele dizer: “Não acredito muito no amor. Mas meio que acredito em gostar” (Ibidem, p.226).

Warhol entendia que gostar de algo implicava uma mistura de atração e imitação. Ele achava que “Quando você quer ser como alguma coisa, isso significa que você realmente ama isso” (2013b, p.53). Essa conexão entre



o impulso de gostar de (*to like*) e o impulso de parecer com (*to look alike*) encadeava-se na partilha do imaginário da cultura de massas. De acordo com essa “teoria dos afetos”:

Se você encontra alguém que se parece com as suas fantasias de adolescente andando pela rua, provavelmente não é a sua fantasia, mas alguém que teve a mesma fantasia que você, mas que ao invés de comprar essa fantasia ou ser essa fantasia, decidiu se parecer com [“to look like”] a fantasia, então ele foi à loja e comprou o estilo que vocês admiravam.

Pense em todos os James Deans e no que isso significa?

Flatley lembra que, nos primórdios da *Pop Art*, Warhol usava o neologismo “commonism” para relativizar a oposição entre capitalismo e comunismo. “O foco persistente do trabalho de Warhol era o mundo dos objetos comuns, como um mundo de sentimentos comuns” (2016, p.15). Resumindo, o *ato de gostar* encontraria na dinâmica de padronização da cultura de massas uma promessa utópica de igualdade pelo consumo.

Agora, é interessante reparar que essa inclinação utópica se molda a um gênero diferente da utopia moderna de extração iluminista. O tipo de utopia sobre a qual estamos acostumados a pensar é a utopia crítica. Lembremos que: “Etimologicamente, crítica provém do verbo grego *krinein*, cujo primeiro sentido é separar para distinguir o que há de característico e constitutivo” (LEÃO, 1977, p164). Assim, quando falamos das utopias críticas, estamos nos referindo a utopias que surgem em momentos de crise, nos quais, na iminência da ruptura com um determinado paradigma, seguem-se a distinção e a análise das partes que compõem o problema e, por fim, a projeção de um ideal alternativo. A utopia de Warhol sugere o movimento oposto, ou seja, o de juntar aquilo que parecia estar separado, identificando as diferenças com o que é anterior à reflexão crítica: gostar.

Seguindo essa lógica, gostar seria ao mesmo tempo a vontade de alguma coisa, mas também a vontade de se parecer com alguma coisa, de se homogeneizar com os valores e os trejeitos da sociedade do consumo. Em particular, Warhol via a dinâmica da cultura do espetáculo como um fenômeno plural, cada vez mais aberto a subjetividades excluídas do *status*



quo. Basta ver o elenco de tipos marginalizados (*queers, drag queens, junkies*) que foram alçados ao estatuto de celebridade na cena da *Factory*. Se eles estavam nos filmes e nas fotografias de Warhol, quem poderia dizer que não eram estrelas do entretenimento?

É nesse sentido que Flatley sugere que a comunhão entre o gostar e o elogio à cultura de massas na obra de Warhol deveria ser entendida como algo além da simples ironia: “Acho que o compromisso enérgico de Warhol com o gosto e a semelhança faz mais sentido se a entendermos não apenas como uma provocação. Em vez disso, vejo um impulso utópico que anima os gestos de Warhol” (2016, p.6).

Essa dimensão utópica é um aspecto importante, mas que historicamente foi negligenciado na interpretação da obra de Andy Warhol. Arthur Danto comenta que, no início, o reconhecimento do valor artístico de Warhol veio principalmente da crítica europeia. “Demorou muito para que Warhol fosse considerado um artista intelectualmente respeitável nos Estados Unidos” (DANTO, 2012, p.11). No entanto, para o mundo da arte europeu do século XX, muito mais politizado do que o americano, a obra de Warhol só alcançou o valor que atingiu justamente porque foi interpretada como uma crítica à cultura de massas. Por exemplo: “Para os alemães, ele não era só um crítico da produção capitalista, também era um crítico da cultura de elite. O primeiro estudo sério sobre Warhol publicado na Alemanha, escrito por Rainer Crone, logo virou um best-seller” (Ibidem, p.11), comenta Danto. Talvez, por isso, as especulações irreverentes de Warhol sobre os benefícios do consumo tenham soado pouco críveis em um cenário intelectual mergulhado na discussão dos efeitos nocivos da indústria cultural e da massificação. Assim, foi comum que muitos teóricos tenham lido ironia no lugar de utopia.

De todo modo, quando se trata de Andy Warhol, é prudente não tomar a parte pelo todo. Muitas pistas deixadas em sua obra escrita e em suas entrevistas nos levam para o sentido oposto ao do impulso utópico, semeando as habituais suspeitas sobre o que é blague e o que é sério nas suas proposições. O capítulo “*Economics*”, de *A Filosofia de Andy Warhol*, é especialmente pródigo de trechos em que o narrador perfila um cinismo extravagante, como este: “Eu não acho que todo mundo deveria ter



dinheiro. Não deveria ser para todos – você não saberia quem é importante. Que tédio. Sobre quem você fofocaria?” (2013b, p.134). Como se vê, a maior ingenuidade que podemos cometer diante de Andy Warhol é procurar por uma coerência uniforme nas suas falas. Uma dose de desconfiança é sempre bem-vinda.

Tendo isso em mente, uma inversão similar à que ocorre com a ideia de utopia pode ser pensada em relação ao conceito de fetichismo da mercadoria. Warhol não parece muito preocupado em desvelar as relações de exploração do trabalho ocultadas pela abstração da mercadoria. Mas não há dúvida de que ele reconhece o seu efeito fetichista. O ponto é que ele celebra e encarna essa ilusão, como que retomando o imediatismo dos fetiches nas religiões arcaicas. No universo de Warhol, não existe mediação entre aparência e essência, significado e referente. Tudo é uma coisa só. Assim, nos ensaios, encontramos observações como esta:

É o cinema que realmente controla tudo na América desde que foi inventado. Ele mostra o que fazer, como fazer, quando fazer, como se sentir com relação a isso e como perceber o modo como você se sente sobre isso. Quando eles mostram como beijar feito James Dean, como conquistar feito Jane Fonda ou como vencer feito Rocky, é ótimo.¹⁰

Enquanto os modernistas buscaram trincar a representação e criar um distanciamento crítico capaz de revelar todo tipo de disfarce ideológico do discurso cultural, Warhol persegue o caminho oposto. Ele aproxima realidade e ilusão da mercadoria, naturalizando os signos da cultura de massas. Esta aproximação cria o efeito refratário que torna Warhol e sua obra tão resistentes à exegese crítica. Como diz Baudrillard: “Já não importa que luz se projete sobre o objeto Warhol, sobre o efeito Warhol, porque sempre persistirá um resto definitivamente enigmático (...). O enigma é o de um objeto superficial e artificial, um artefato que consegue preservar sua artificialidade” (BAUDRILLARD, 1994, p.1).

Baudrillard achava que a obra de Warhol tinha um aspecto de simulacro radical. Isso porque em séries como as “*Latas de Sopa Campbell*” Warhol era capaz de criar um efeito de figuração sem transfiguração. Isso



equivale a dizer que suas obras pareciam querer dispensar a participação do sujeito (seja como criador ou intérprete crítico), colocando a imagem no centro do jogo artístico, como se na obra de Warhol fosse a imagem que pensasse o sujeito e não o contrário. “Neste sentido, o estágio do fetichismo, o estágio do simulacro incondicional, constitui um nível ulterior, para além da alienação. Warhol é assim o primeiro artista desalienado, transportado ao estádio do fetichismo radical” (Ibidem, p.4-5).

Talvez haja um certo exagero no anúncio de Warhol como primeiro artista “desalienado”. Mas de todo modo, algo similar ao que Baudrillard descreve como o “fetichismo radical” de sua obra pode ser encontrado de várias formas nos ensaios. Já comentamos sobre a dicção elusiva do narrador. Este é sem dúvida um dos mecanismos centrais para o aspecto dessubjetivado do discurso de Warhol.

No entanto, de modo mais explícito, o fetichismo radical de Warhol salta à vista nas várias passagens em que o narrador se apresenta colado ao ideal da cultura do consumo, dificultando para o leitor distinguir o limite entre a sinceridade, a ironia e o embuste completo de suas afirmações. Repare no exemplo abaixo, retirado do capítulo “Beauty” de *A Filosofia de Andy Warhol*:

A coisa mais bonita de Tóquio é o McDonalds
A coisa mais bonita de Estocolmo é o McDonalds
A coisa mais bonita de Florença é o McDonalds
Pequim e Moscou ainda não têm nada bonito.
A América realmente é A Mais Bonita. Mas seria ainda
mais bonita se todo mundo tivesse dinheiro o suficiente
para viver.
Prisões bonitas para pessoas bonitas¹¹

Se, por um lado, está claro de que se trata de uma provocação, até mesmo pela intensidade com que o narrador se declara ao McDonalds (o que cria um efeito cômico); por outro, a passagem não deixa de ser mais uma das suas típicas manifestações de devoção ao capitalismo americano contra o comunismo. Apesar do tom zombeteiro, não é difícil para o leitor imerso no universo de Warhol cogitar que, de algum modo, a opinião dele era mais ou menos essa.



O problema é explicar a frase: “*Mas seria ainda mais bonita se todo mundo tivesse dinheiro suficiente para viver*”. O que ela está fazendo ali? Isso indica que tudo não passava de uma ironia? Ou nosso narrador teve uma pequena crise de consciência social? E o que dizer da última e pueril máxima que encerra o pequeno manifesto de Warhol? Como dito no início do artigo, já estamos presos na armadilha quando ruminamos internamente: o que será que Andy Warhol realmente quis dizer com isso?

4. Considerações finais

Em 1976, Warhol começou a pintar a série “Martelo e Foice”. Essa ideia surgiu quando ele foi à Itália e encontrou o símbolo comunista desenhado em grafite pelos muros de Roma. A onipresença despojada da imagem lembrava a dos anúncios comerciais. O significado político do símbolo parecia ganhar outras acepções graças à repetição e ao uso quase decorativo nos tapumes da cidade.

A série parece uma clara provocação com a antinomia capitalismo-comunismo, dissolvida na estética da *Pop Art*. No entanto, segundo David Bourdon:

Alguns críticos, buscando um significado profundo, interpretaram a aparente desordem dos martelos e foices de Warhol como um comentário irônico à economia soviética. Outros pensaram que ele estava tentando banalizar um símbolo poderoso, transformando-o em um elemento de decoração. Mas tais intenções específicas teriam sido atípicas da parte dele. É mais provável que, mais uma vez, ele tenha escolhido um assunto já famoso, carregado de conotações referenciais.¹²

Na linha de Bourdon, acredito que não devemos buscar intensões específicas por trás do discurso do narrador Andy Warhol. Sobretudo quando estamos lidando com suas posições políticas, distribuídas pelos ensaios em sucessivas reflexões contraditórias.

O livro *América* talvez seja o exemplo mais evidente da dubiedade dos ensaios de Warhol. A princípio, trata-se de uma grande declaração de



amor aos Estados Unidos e a sua cultura do consumo. No entanto, o livro é todo permeado de pequenas divagações suspensivas sobre o capitalismo e a alienação da cultura das celebridades. Exemplo:

Como as pessoas estão sempre imbuídas da sua personalidade pública e a mídia está sempre no Agora, nunca ouvimos a história toda de nada. Nossos exemplos, as pessoas que admiramos e aqueles que as crianças americanas têm como heróis são essas meias pessoas. Então, se você tem uma vida real, pode chegar a muitas conclusões distorcidas com base nessas informações. Você pode achar que é um grande perdedor; pode achar que se pelo menos fosse rico e famoso ou bonito sua vida também seria perfeita. A mídia consegue transformar qualquer um em meia pessoa e pode fazer qualquer um achar que deveria tentar se tornar meia pessoa também.¹³

Esse é o tipo de reflexão que você esperaria ouvir da boca de um Adorno ou de um Debord, mas nunca de Andy Warhol. Nessa e em outras passagens, os ensaios dão munição para quem acredita que, no fundo, seu trabalho é uma crítica irônica da alienação no capitalismo tardio. Eventualmente, porém, os que partilham dessa convicção terão problemas ao se deparar com aforismos em que Warhol diz coisas como: “É ótimo comprar amigos. Eu não vejo nenhum problema em ter muito dinheiro e atrair pessoas com isso. Olhe quem você está atraindo: TODO MUNDO.” (2013b, p.132).

Frederic Jameson, na sua célebre confrontação entre os *Diamond Dust Shoes*, de Warhol, e *Um par de botas*, de Van Gogh, chega à conclusão de que as obras de Warhol só poderiam constituir uma forte crítica política, porque: “Se não o são, então é claro que queremos saber por que e podemos começar a nos interrogar sobre as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio” (JAMESON, 2002, p 35).

A tese que sustento aqui é a de que é um erro limitar o discurso de Warhol ao elogio ou à crítica da cultura do consumo e do espetáculo. Isso não significa dizer que não seja possível encontrar os dois tipos de postura



na sua obra e em seus textos. Elas estão lá, só que enunciadas de um ponto de vista propositalmente dúbio.

Comentando sobre o processo de trabalho com seus assistentes, Warhol dizia que sempre buscou uma certa quantidade de mal-entendido sobre o que estava propondo. Ele achava que os equívocos pontuais abriam espaço para que as fantasias de seus colaboradores intervissem na elaboração de suas obras, o que, segundo ele, quase sempre resultava em uma ideia melhor que a original. Diz, Warhol:

Se as pessoas nunca o entendem mal e se fazem tudo exatamente do jeito que você manda, elas viram transmissores de suas ideias e você fica entediado com isso. Mas quando você trabalha com pessoas que te entendem mal, em vez de receber *transmissões*, você obtém *transmutações*, e isso é muito mais interessante no longo prazo.¹⁴

Creio que Warhol persegue esse efeito de *transmutação* nos seus ensaios. Intencionalmente sua escrita produz pequenos mal-entendidos que dão ensejo a interpretações divergentes. A linguagem elusiva, a frase polêmica, a confissão, o oxímoro, todos esses artifícios encorajam hipóteses sobre suas posições políticas ao mesmo tempo que alimentam dúvidas sobre seu real juízo do capitalismo e da cultura de massas. Nesse jogo de gato e rato, a escrita de Warhol termina por refletir as projeções do leitor. Como explica Bourdon:

Com o tempo, todos os aspectos de Warhol - sua personalidade, sua arte, seu significado - serão reavaliados, mas ele ainda será mantido como um espelho de sua época. É perfeitamente possível que duas pessoas nunca percebam o mesmo reflexo - ele era muito esquivo e multifacetado para se fixar.¹⁵

Seria ingênuo concluir este artigo batendo o martelo e afirmando, sem titubear, que Warhol estava sendo utópico, irônico, cínico ou sincero em suas proposições sobre o capitalismo tardio e a cultura do espetáculo. Todas essas perspectivas estão em seu texto e nenhuma é conclusiva. No entanto, constatar a indeterminação da visão política e cultural de Warhol



14

(2013b, p.99)

15

(1995, p.13)

não é suficiente. Parafraseando Jameson, se não podemos afixar os textos de Warhol nem como ironia nem como elogio da sociedade de consumo, queremos ao menos saber se estamos lidando com uma literatura política/crítica ou não.

A minha resposta a essa pergunta é: sim, a literatura de Andy Warhol é crítica e política. Só que estamos diante de uma crítica direcionada sobretudo aos modos convencionais de representação política e social. A literatura de Warhol é política porque contradiz o senso comum. Nem sempre escrever politicamente significa abraçar uma das alternativas discursivas consensuais de seu tempo. Ao contrário disso, a dimensão política de um texto literário muitas vezes decorre da instabilidade semântica que ele é capaz de provocar com a redescritção da experiência pública ou privada em termos originais.

Assim acontece com a literatura de Andy Warhol, que interfere nos valores e significados da cultura dos anos 1970-80, sem com isso apresentar qualquer alternativa política sistemática. Pela dinâmica de revelação/ocultamento, ele tece um pensamento inquieto, que desvia dos modelos críticos da sua época sem necessariamente propor nada em troca.

O tipo de crítica que Warhol desenvolve nos ensaios circula por uma zona de intersecção da linguagem normativa, entrando e saindo da semiologia consolidada sobre o capitalismo e a cultura de massas. O preço dessa emancipação ideológica é que Warhol só pode participar do jogo político por meio de enunciações ambíguas, fragmentárias e arredias ao conhecimento sistematizado. Do contrário, seria facilmente enquadrado em alguma linha discursiva tradicional. Essa extrapolação do circuito semântico institucional permite que Warhol desenvolva raciocínios inexplorados, mas também o obriga a se ocultar em paradoxos, a cultivar o segredo, a alimentar constantemente a dúvida para manter o efeito indeterminado de seu discurso.

Ao transgredir a gramática do debate sobre o capitalismo e a cultura de massas, a literatura de Warhol desenvolve uma crítica das condições de possibilidade desse debate. Pelo desrespeito às regras do que pode ou não ser dito e de que forma se pode falar sobre o capitalismo, o narrador Warhol lança luz sobre os limites e arbitrariedades veladas da discussão política convencional.

O problema é que, se os ensaios de Andy Warhol são um exercício de exposição da norma do imaginário político tradicional, eles também são o silêncio voluntário e malicioso sobre as eventuais alternativas. O resultado é que toda a tentativa de desvendar o enigma da escrita de Warhol, incluindo este artigo, não pode ir muito além do espelho de suas próprias projeções.



Referências bibliográficas:

BAUDRILLARD, Jean. Andy Warhol: El Snobismo Maquinal. In. *Zona Erógena*. N° 22. Buenos Aires:

Universidad de Buenos aires, 1994, p. 1*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/54160500/3817-Baudrillard-Andy-Warhol-El-Snobismo-Maquinal>>. Acesso em: 11 de setembro de 2020.

BOURDON, David. *Warhol*. 1st Edition, New York: ABRAMS, 1995.

COLACELLO, Bob. In: Bob Colacello Thinks in 2018 Warhol Would Be Dating Kim Kardashian.

Entrevista para a Revista GARAGE, 2018.* Disponível em: <https://garage.vice.com/en_us/article/yw7deb/bob-colacello-warhol-kimkardashian>. Acesso em: 11 set. 2020.

CROW, Thomas. *The rise of the sixties: American and European art in the era of dissent*. 1st Edition.

New Haven, Conn: Yale University Press, 1998.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. 1ª Edição. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

DANTO, Arthur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. 1ª Edição. São Paulo: EDUSP/Odysseus, 2006.

FLATLEY, Jonathan. *Like Andy Warhol*. 1st Edition. Chicago, EUA: The University of Chicago Press, 2016.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo. Ubu Editora. 1ª Edição, 2017

GOLDSMITH, Kenneth. Preface and introduction to the interviews In WARHOL, A. *I'll Be Your Mirror:*

The Selected Andy Warhol Interviews (org) GOLDSMITH 1st Edition, Boston: Da Capo Press, 2004.

HONNEF, Klaus. *Warhol*. English Edition. Cologne: TACHEN, 2015.



LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.

WOOLF, Reva. *Andy Warhol, poetry, and gossip in the 1960's*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

WARHOL, Andy. *Popismo: os anos sessenta segundo Warhol*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013a.

_____. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt, 2013b.

_____. *América*. 1ª Edição. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

_____. *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*. (org)

GOLDSMITH, Kenedy. 1st Edition, Boston: Da Capo Press, 2004, p.90*.

