

O cinema da indiferença

Os primeiros filmes de Andy Warhol

HERMANO CALLOU

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil*

ID 2590

Recebido em

01/11/2021

Aceito em

18/03/2022

Este artigo pretende realizar uma genealogia do gesto de indiferença que preside os filmes silenciosos de Andy Warhol realizados entre 1963 e 1965. A hipótese deste trabalho é a de que a sua atitude de indiferença cinematográfica se desenvolve a partir de seu trabalho como pintor, quando ele procura se desvincular de uma compreensão composicional e expressiva da pintura, encontrando nas figuras de Marcel Duchamp e John Cage modelos para uma arte indiferente. Este artigo defende, por fim, a importância dos primeiros filmes de Warhol para a ruptura com o paradigma compositivo do cinema de vanguarda.

Palavras-chave: Andy Warhol. Indiferença. Não composição. Cinema experimental.

The Cinema of Indifference: Andy Warhol's First Films

This paper intends to develop a genealogy of the gesture of indifference that constitutes Andy Warhol's silent films made between 1963 and 1965. The hypothesis of this work is that his attitude of cinematic indifference develops from his former work as a painter, when he sought to get rid of a compositional and expressive understanding of painting, finding models for an art of indifference in the figures of Marcel Duchamp and John Cage. Finally, this paper argues for the importance of Warhol's first films in breaking with the compositional paradigm of Avant-garde cinema.

Keywords: Andy Warhol. Indifference. Noncomposition. Experimental film.

El cine de la indiferencia: las primeras películas de Andy Warhol

Este artículo pretende realizar una genealogía del gesto de indiferencia que preside el cine mudo de Andy Warhol realizado entre 1963 y 1965. La hipótesis de este trabajo es que su actitud de indiferencia cinematográfica se desarrolla a partir de su trabajo como pintor, cuando busca deshacerse de una comprensión compositiva y expresiva de la pintura, encontrando modelos para un arte indiferente en las figuras de Marcel Duchamp y John Cage. Finalmente, éste artículo defiende la importancia de las primeras películas de Warhol para la ruptura con el paradigma compositivo del cine de vanguardia.

Palabras clave: Andy Warhol. Indiferencia. No composición. Cine experimental.

Hermano **CALLOU**

Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ).

Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: hermano.callou@gmail.com

ORCID



Introdução

No verão de 1963, Andy Warhol comprou a sua primeira câmera de cinema, uma Bolex 16mm. Durante os três anos seguintes, realizou uma série de filmes silenciosos, que a crítica costuma tratar como a primeira fase de sua obra cinematográfica. O primeiro cinema de Warhol consiste em um conjunto de trabalhos conhecidos pelo que Callie Angell tem chamado de seu estatuto conceitual: “[...] filmes que podem ser transmitidos instantaneamente como ideia, sem tê-los visto de fato” (ANGELL, 2006, p. 10 *apud* CRIMP, 2012, p. 3, tradução nossa).¹

A maioria dos seus filmes do período podem facilmente ser comprimidos em um único enunciado trivial, cuja simplicidade poderia ser considerada ultrajante. Tal enunciado descreveria cada trabalho da mesma maneira: trata-se de um filme em que nada acontece, exceto uma única atividade ordinária, plenamente expressa em títulos tautológicos: *Sleep* (1963), *Kiss* (1963), *Eat* (1964), *Blow Job* (1964), *Haircut* (1963). Em 1964, Warhol realizaria seu filme mais ambicioso do período, *Empire*, em que procura radicalizar a experiência de duração proposta por seus filmes anteriores, a partir de uma ideia sugerida pelo seu amigo John Palmer. O filme consiste de dez rolos de película de duzentos pés, rodados por uma câmera fixa posicionada diante do *Empire State Building* do início da noite até o alvorecer. Projetado em dezesseis quadros por segundo, o filme atinge a duração de cerca oito horas.

Os primeiros filmes de Warhol podem ser compreendidos a partir de uma certa atitude particular que eles manifestam de maneira desconcertante. O gesto característico do seu cinema era um gesto de indiferença: durante as filmagens, o artista supostamente apenas ligava a câmera e a abandonava fixa no tripé, deixando o rolo de filme rodar por inteiro, impassivelmente. Os rolos frequentemente eram exibidos sem que o artista recorresse a um processo de edição, ordenados segundo um procedimento inercial que tendia a esvaziar as expectativas de um gesto autoral. A suposta indiferença de Warhol deve ser interpretada aqui como uma recusa a fundamentar a criação artística em uma atividade de tomada de escolhas composicionais, que permitiram ao espectador inferir das imagens do filme uma estrutura e uma expressão cinematográficas motivadas.

A obra paradigmática que demonstra a atitude de indiferença de Warhol é, sem dúvida, *Empire*. A história de produção do filme sugere a atitude de ligeiro desapego que ele cultivava em relação a seus trabalhos. Em 1964, Warhol, Palmer e Mekas reuniram-se no início da noite no 41o andar do Time Life Building com outros amigos do artista para realizar o filme. A participação de Warhol durante as filmagens teria sido apenas a de aprovar o enquadramento escolhido por Mekas, que se encarregou de todo o resto do trabalho. “Eu fui o único que estava trabalhando”, relata; “eles simplesmente sentaram e tagarelaram” (tradução nossa).² O material filmado no dia foi simplesmente juntado sem nenhum processo de edição, conservando as flutuações de luz do início de cada rolo, que denunciavam o seu caráter bruto. Em sua coluna no *Village Voice*, poucos dias depois das filmagens, Mekas afirmou, a despeito das aparências, que “*Empire* se tornaria o *The Birth of the Nation do New Bag Cinema*” (MEKAS, 2016, p. 157, tradução nossa).³

A declaração de Mekas manifestava, sem dúvida, um certo tom de celebração descomedido que ele frequentemente reservava para os filmes de seus amigos. O primeiro cinema de Warhol tornou-se, contudo, um dos principais paradigmas na história do cinema de vanguarda do que poderíamos chamar de um *cinema pós-compositivo*, desenvolvendo uma prática cinematográfica que, de fato, desintegrava a compreensão do cinema consolidada desde a época de D. W. Griffith. A obra de Warhol abriu um horizonte de possibilidade original dentro da história do cinema experimental, uma vez que desvencilhou a prática cinematográfica

¹ No original: “[...] films that can be instantaneously conveyed as ideas without actually being seen”.

² No original: “I was the only one who was working”; “They just sat and yapped”. Ver entrevista com Mekas em *Heni Talks* (2018).

³ No original: “My guess is that *Empire* will become the Birth of a Nation of the New Bag Cinema”.

de uma compreensão composicional da obra de arte que historicamente serviu como sua matriz normativa do campo. Este artigo pretende realizar uma breve genealogia da atitude de indiferença de Warhol, situando suas proposições dentro da tradição da “não composição” na arte;⁴ em seguida, eu pretendo interpretar a significância do gesto na história do cinema.

Composição e expressão

A trajetória de Warhol como pintor iniciou-se em um contexto cultural em que o debate da arte era dominado pela crítica formalista e pelo expressionismo abstrato. A sua posição dentro da disputada paisagem da arte estadunidense dos anos 1960 foi afirmada a partir do deslocamento de uma série de expectativas do que definia os gêneros da pintura e da escultura, que exigia a revisão da compreensão dominante do que constituía um trabalho de arte. Os artistas pop desejavam se desfazer menos da distinção modernista influente entre vanguarda e *kitsch*, como poderíamos supor, do que dos critérios pelos quais a crítica formalista procurava emplacar a distinção. A produção de Warhol desafiava a crença de que os trabalhos de arte deviam ser avaliados a partir do que Clive Bell chamava de *forma significativa*, o sistema motivado de “formas e relações de formas” (BELL, 1914, p. 8), “arranjos e combinações” (BELL, 1914, p. 16, tradução nossa)⁵ que compõem uma dada obra de arte e que garantem sua capacidade emotiva.

A ideia de *forma significativa* sobrevivia no discurso crítico dos anos 1960 sob a noção elusiva de *qualidade*, que permeava o debate contemporâneo sobre a pintura e a escultura. A “arte, em qualquer meio, cria a si própria através de relações”, dizia Clement Greenberg (1995, p. 301, tradução nossa), afirmando que “a qualidade da arte depende de relações ou proporções inspiradas, sentidas, como nenhuma outra coisa”.⁶ O que permitia o acesso à qualidade da obra era unicamente a faculdade do gosto, de acordo com o crítico. Os artefatos materiais, dizia Greenberg (1995, p. 292) com a determinação que lhe era característica, “não existem como arte até serem experienciadas pelo gosto”.⁷ A crítica formalista ofereceu, na primeira metade do século XX, menos uma axiologia particular que uma ontologia geral,⁸ cuja transgressão implicaria, portanto, uma revisão do próprio conceito de arte.

Os trabalhos de Warhol questionam uma série de pressupostos que podemos encontrar na tradição crítica formalista. A arte pop cultiva, em primeiro lugar, uma certa distância da noção formalista da obra de arte como um todo autônomo, cujas relações internas garantiriam tanto sua identidade ontológica quanto sua qualidade estética. O trabalho de Warhol que demonstraria o limite da ontologia formalista da arte com maior agudeza são as *Brillo Boxes*, expostas pela primeira vez na Stable Gallery em 1964. As cópias de Warhol das embalagens das esponjas de aço Brillo tornaram-se, nas mãos de Arthur Danto, o exemplo paradigmático de uma obra inapropriável pela crítica formalista, segundo um argumento suficientemente conhecido.⁹ As *Brillo Boxes* sugerem que o que poderia distinguir a arte de meras coisas sem pretensão artística não poderia ser uma propriedade sensível, que deveria ser apreendida formalmente, na medida em que as caixas são indiscerníveis de produtos ordinários.

⁴ Para uma história das estratégias de não composição, ver Bois *et al.* (2013). Para uma discussão sobre a formação do conceito no contexto da crítica de arte, ver Singerman (2003).

⁵ No original: “[...] forms and relations of forms, ”; “[...] combinations and arrangements”.

⁶ No original: “Art in any medium(...) creates itself through relations”; “The quality of art depends on inspired, felt relations or proportions as on nothing else”.

⁷ No original: “[...] do not exist, as art until they are experienced through taste”.

⁸ Eu não entendo por formalismo, portanto, um certo método de crítica, mas um conjunto implícito de pressupostos teóricos. A minha formulação é análoga à definição de Richard Wollheim (2001) de “formalismo analítico ou constitutivo”.

⁹ Ver Danto (1981).

Em sua radical semelhança com o mundo das coisas comuns, as caixas de Warhol contrariavam a expectativa da existência de um “critério perceptual” de demarcação entre arte e não arte (DANTO, 1981, p. 61, tradução nossa).¹⁰ As características formais da Brillo Boxe eram tomadas de empréstimo do mundo cotidiano vulgar e não poderiam ser compreendidas sem levar em consideração seu desconcertante caráter derivado, de modo que tornava-se profundamente problemático o imperativo de procurar o coeficiente artístico do trabalho em suas propriedades formais intrínsecas, independentemente dos contextos expositivo e social em que as obras tomam posição e dos processos de trabalho que presidiram a sua gênese.

As propriedades visíveis das *Brillo Boxes* não são, contudo, irrelevantes para sua apreciação enquanto obra de arte. O traçado mecânico e linear e as cores vibrantes e chapadas, de fato, contribuem para o sentido global dos trabalhos, na medida em que revelam características marcantes da cultura visual vernacular, comodificada e estandarizada, que tanto interessava Warhol, que expressam uma certa forma de vida. As suas caixas contrariam de maneira mais explícita, na verdade, um outro pressuposto comum na tradição da crítica formalista: a de que o trabalho de arte é, necessariamente, um trabalho de composição, o resultado de um ato intencional de pôr partes em relação num todo. A noção de *forma significativa* pressupunha um trabalho de composição motivado.

O observador que se deparasse com as caixas do artista empilhadas no chão da Stable Gallery não as poderia compreender como o resultado de um trabalho de síntese de relações formais dotado de uma sintaxe interna significativa, uma vez que se tratava, na verdade, de um artefato construído segundo um princípio de reprodução mecânica que almeja desaparecer sob o seu modelo: a embalagem de um produto. A compreensão das caixas de Warhol depende da interpretação desse gesto de esvaziamento de toda motivação composicional, que desautoriza que o observador compreenda a peça a partir de uma suposta lógica estrutural imanente. As propriedades formais da série de caixas de Warhol são marcadamente imotivadas, sendo resultado de um procedimento reprodutivo que se apropria indiscriminadamente da aparência de um produto.

A fortuna crítica da obra de Warhol tende a enfatizar o afastamento da sua produção da pintura da geração anterior. Os seus trabalhos procuram, no entanto, reinterpretar um problema artístico com o qual os pintores do expressionismo abstrato estavam particularmente preocupados. A obra de Jackson Pollock, em especial, representava para os artistas em início de carreira nos anos 1960 um desafio com o qual era preciso prestar contas. Em um ensaio célebre, Harold Rosenberg (1952, p. 22, tradução nossa) afirmava que o que definia a sensibilidade da geração dos pintores expressionistas abstratos era o reconhecimento da tela como “uma arena para ação”.¹¹ A tela não era a superfície onde se reproduzia uma imagem mental, mas um campo onde se produzia um “acontecimento” (ROSENBERG, 1952, p. 22) único e irreduzível. Os pintores de ação recuperavam a noção de automatismo do surrealismo, deslocando-a do horizonte da pintura ilusionista com a qual os artistas surrealistas se ocuparam para a exploração de um automatismo plástico, fundado no gesto do pintor sobre a superfície plana da tela.

A “dança do *dripping*” de Pollock, escrevia Allan Kaprow (2006, p. 40), permitia que a pintura se desfizesse das “considerações a respeito da ‘composição’”: o golpear da tinta uniformemente por toda a superfície da tela, disposta agora sobre o chão, não se configurava como uma síntese de relações formais, que deveria ser apreciada pela sua estrutura interna; a pintura se tornava, em grande medida, uma experimentação do gesto automático, resultando em uma superfície uniforme virtualmente esvaziada de relações sintáticas. A noção de pintura de ação permitia oferecer uma matriz interpretativa para o processo de constituição da obra, que estava adquirindo, no momento, uma enorme importância. A ideia de composição

¹⁰ No original: “[...] perceptual criterion”.

¹¹ No original: “[...] an arena in which to act”.

mostrava-se incapaz de oferecer um quadro de inteligibilidade para os gestos automáticos de um pintor como Pollock. A composição representa para o observador, justamente, um modelo pervasivo por meio do qual ele compreende a obra de arte e o processo pelo qual ela veio a existir, uma compreensão das ações do artista como uma atividade de ordenação e estruturação, a construção de um todo sintético.

Warhol herda o problema de como desfazer-se da composição e manter-se realizando obras de arte. A grande contribuição do artista terá sido a de transformar os termos da questão. A pintura de ação, em sua ênfase no gesto, no movimento e no corpo do artista, permitia conservar uma das funções tradicionais exercidas pela composição no discurso sobre a arte, fornecendo as linhas de força pelas quais a expressão da interioridade do artista pode ser compreendida e apreciada. O discurso crítico em torno do expressionismo abstrato revelava, na verdade, uma concepção bastante tradicional da vinculação entre artista e obra, compreendida como uma relação de expressão. A pintura de ação representava uma ruptura com o paradigma compositivo da arte, uma vez que resgatava o ato de pintar da distância analítica e do planejamento formal da atividade de composição; tratava-se, ainda, contudo, de uma ruptura limitada, dado que conservava uma concepção da arte enquanto uma atividade de expressão que reivindicava que as propriedades formais da pintura fossem reconduzidas pelo observador à vida interior do artista.

A crítica formalista, não por acaso, não teve problemas em reconhecer o mérito da pintura de Pollock, tendo sido em grande medida responsável por sua legitimação. O início da maturidade artística de Warhol é comumente localizado em 1962, quando ele realiza uma de suas pinturas de garrafa de Coca-Cola mais famosas: *Coca-Cola* [3]. A tela daria início ao processo de apagamento progressivo das marcas da ação manual que definiria o desenvolvimento de sua obra posterior.¹² O que singulariza o quadro não é exatamente a escolha do motivo da garrafa de refrigerante, tema com o qual o artista já tinha se ocupado em outra pintura, mas o emprego uniforme de tinta e os contornos maquinalmente precisos da figura, que sugerem uma aplicação mecânica, em vez de um trabalho manual. A adoção de uma pincelada mecânica sinalizava uma procura por uma arte inexpressiva. O gesto de apagar as marcas da manualidade, portanto, é uma maneira de dar continuidade à crítica da composição, radicalizando-a, recusando a vinculação necessária entre arte e artista pela categoria da expressão. A imagem da arte como expressão restringia o horizonte do que um artista era capaz de fazer.

Warhol tomou duas direções fundamentais a partir de *Coca-Cola* [3], que permitia que afirmasse uma concepção inexpressiva do artista. Em primeiro lugar, o artista explorava o desejo de afirmar a cultura visual vernacular da nova sociedade industrial estadunidense, nascida com o fim da Segunda Guerra Mundial, seguindo os passos de outros artistas pop. A Pop Art, dizia Warhol, “deixou o interior de fora e botou o exterior pra dentro” (WARHOL; HACKETT, 2009, tradução nossa),¹³ revelando uma figura do artista como mediador das imagens do mundo e de suas formas de aparecimento, legitimação e valoração. O que estava em jogo era a procura por modos de deixar o mundo aparecer, antes que maneiras de se expressar. Filho de imigrantes do Leste europeu oriundos da classe trabalhadora, Warhol passou a celebrar a cultura comercial das classes populares, que saturava a paisagem urbana estadunidense – a mesma cultura ordinária que os pintores do expressionismo abstrato “se esforçavam tanto para não perceber” (WARHOL; HACKETT, 2009, tradução nossa).¹⁴

10 Para uma análise do quadro e de sua importância para formação da poética de Warhol, ver Danto (2012, p. 38-40).

11 No original: “Pop Art took the inside and put it outside, took the outside and put it inside”.

12 No original: “[...] the Abstract Expressionists tried so hard not to notice at all”.

Em segundo lugar, o artista adotava uma atitude de indiferença que seria progressivamente afirmada no desenvolvimento de sua obra. Tal atitude de indiferença apresenta duas faces na obra de Warhol. A indiferença revela-se, em um primeiro momento, pela postura de uma desconcertante celebração do mundo ao redor que o artista encapsulou em sua formulação célebre sobre a arte pop. A arte pop não era, para Warhol (2004, p. 16, tradução nossa), sobre outra coisa que não uma atitude, o simples ato reiterado de “gostar das coisas”¹⁵. A indiferença de Warhol assume, assim, a forma de uma postura de abertura indiscriminada ao mundo, para a qual “tudo é interessante” (WARHOL, 2004, p. 187, tradução nossa).¹⁶ A defesa de uma forma de vida pautada pela indiferença conduz o artista, em um segundo momento, a explorar diversas formas de automatismo que tomam, agora, a máquina como modelo, antes que o corpo.

A introdução da técnica serigráfica a partir de seus primeiros retratos de estrelas de cinema atualiza pela primeira vez a recusa do gesto, que era ainda uma virtualidade em suas pinturas anteriores. O gesto manual não é, dessa vez, apenas dissimulado, mas substituído por um procedimento de fato mecânico. A ordenação serial das imagens também manifestava um certo automatismo, pois submetia o ordenamento do espaço visual a um princípio imotivado. A adoção de procedimentos automáticos permitia que Warhol desenhasse uma outra figura do artista. O artista da indiferença deseja tornar sua obra imperceptível, apagar os rastros de seu trabalho de modo a tornar-se transparente ao mundo ao redor. O mundo aparece agora sob um novo ponto de vista, um ponto de vista que o artista construiu pelo seu próprio gesto de recuo: uma nova visibilidade do mundo que é regulada pelas instituições da arte, e na qual ele adquire um novo valor de exposição, uma nova potência de ser observado, interpretado e criticamente apreciado.

O ponto de vista da indiferença

A compreensão da indiferença de Warhol exige a genealogia de uma atitude artística antes que a de uma forma. O “culto positivo da indiferença” (ROTH, 2013, p. 34, tradução nossa)¹⁷ era uma postura partilhada por um grupo de artistas bastante influentes nos Estados Unidos dos anos 1950, como Marcel Duchamp, John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que teriam um papel formador para a geração da arte pop, especialmente no caso de Warhol. A indiferença era, em primeiro lugar, uma noção importante no pensamento de Duchamp, que atribuía a ela um papel decisivo. A indiferença se apresentou para o artista francês como um conceito importante para que ele desativasse uma das categorias centrais do campo da arte desde o século XVIII: a noção de gosto. A adesão programática de Duchamp a uma postura de indiferença pretendia colocar sob suspeita a centralidade da categoria de gosto no discurso sobre a arte. O artista que se tornava um “homem de gosto” (AGAMBEN, 1999, p. 9, tradução nossa)¹⁸ se tornava um escravo do “hábito” (DUCHAMP *apud* CABANNE, 1979, p. 48). O juízo estético era, para o artista francês, apenas a conformação do ato de criação às preferências contingentes de um sujeito histórico constrangido pelo seu tempo.

A principal manifestação da indiferença na obra de Duchamp foi a concepção dos *ready-mades*. A ideia do *ready-made* deve ser distinguida do que os artistas surrealistas do seu tempo chamavam de *objets trouvés*. O *objet trouvé* se caracteriza por sua capacidade de capturar o olhar do passante e de se fazer sensivelmente presente diante dele a partir de suas qualidades particulares. O *ready-made*, por sua vez, é o resultado de uma escolha virtualmente indiferente, que não levaria em conta suas propriedades sensíveis.

15 No original: “[...] liking things”.

16 No original: “[...] everything is interesting”.

17 No original: “[...] positive cult of indifference”.

18 No original: “[...] man of taste”.

A crítica de Duchamp do juízo de gosto não teria se consumado de fato caso o artista tivesse simplesmente se contentado em transferir a atividade de julgamento estético da esfera do fazer manual para a da escolha do objeto. Era preciso que “a escolha desses *ready-mades* nunca fosse pelo deleite estético”, mas “baseada em uma reação de indiferença visual com total ausência de bom e de mau gosto” (DUCHAMP, 1973, p. 141, tradução nossa).¹⁹ O artista, inclusive, chegou a elaborar protocolos por meio dos quais o acaso pudesse operar no processo de escolha.²⁰ O desafio proposto por Duchamp a si mesmo era encontrar o momento de anestesia de seu próprio olhar, que poderia aninhar o ponto de vista da indiferença.

A indiferença de Duchamp, contudo, não deve ser tomada simplesmente como uma postura de negação da tradição, como se ele não conseguisse disfarçar um certo nihilismo generalizado. A indiferença assume no discurso do artista a forma de um exercício positivo de libertação pelo qual ele procura se desvencilhar da sua capacidade historicamente formada de discriminar, julgar e preferir. Em suas anotações, o artista fala, inclusive, de uma “liberdade de indiferença”, formulação que ele recupera da tradição filosófica e que permite compreender o horizonte de suas preocupações. A “liberdade de indiferença” é um problema filosófico clássico com o qual o artista era familiarizado na forma do dilema do burro de Buridan (DUVE, 2007, p. 357), um paradoxo falsamente atribuído ao filósofo francês do século XIV Jean Buridan. O dilema, em geral, é enunciado da seguinte maneira:²¹ um burro com fome encontra-se no meio do caminho entre duas pilhas de feno absolutamente idênticas: como poderia ele escolher uma das duas, se elas são absolutamente iguais? Uma conclusão possível do dilema seria a de que, sem poder encontrar nenhum motivo para preferir uma em relação à outra, uma vez que tanto as distâncias quanto as propriedades são equivalentes, não resta alternativa ao burro senão permanecer parado e morrer de fome. O burro não dispunha de razões para sua escolha. A liberdade da indiferença é a capacidade de tomar uma decisão diante de uma preferência simétrica, a possibilidade de escolher quando não se dispõe de razões determinadas para tal: o paradoxo de uma decisão imotivada. A possibilidade de uma escolha sem preferência foi reivindicada historicamente como modelo capaz de definir uma concepção marcadamente forte de liberdade: um ser poderia ser dito livre caso fosse capaz de tomar uma decisão absolutamente indiferente, emancipada do jogo das razões.

A seleção de *ready-mades* revela-se como uma tentativa de Duchamp de exercitar sua liberdade de indiferença, que deve ser compreendida agora como um esforço de emancipação das preferências individuais. A noção da liberdade de indiferença constitui o horizonte de inteligibilidade da ruptura de Duchamp com a arte compositiva, que determinou o destino da arte do século XX. Os *ready-mades* são, por princípio, a objetivação de escolhas indiferentes, caso não coloquemos sob suspeita a narrativa oferecida pelo artista. Eles são “uma coisa qualquer, não importa o quê”, como defendeu Thierry de Duve (2007, p. 13, tradução nossa).²² O *ready-made* rompe a continuidade natural entre o realizador e o artista, apresentando-se como um objeto cujas propriedades morfológicas não se explicam pelas escolhas compositivas de seu autor.

A fonte, por exemplo, “não pode servir como externalização dos estados mentais do artista que o fez”, afirma Rosalind Krauss (1997, p. 259, tradução nossa),²³ nem pode ser compreendido pelo “tempo analítico, no qual o observador compreende a estrutura a priori do objeto, decifrando a relações entre suas

19 No original: “[...] the choice of these “readymades” was never dictated by esthetic delectation”; “[...] based on a reaction of visual indifference, with at the same time a total absence of good or bad taste”.

20 Em uma de suas notas, ele escreveu a seguinte instrução: “[...] em um momento por vir (em tal hora, em tal data, em tal minuto), inscrever um *ready-made*” (DUCHAMP, 1973, p. 32), sugerindo um modo de escolha dos *ready-mades* baseado no simples acaso de estarem diante do artista em um momento previamente especificado.

21 Baseio-me na reconstrução da história do dilema de Rescher (1960).

22 No original: “[...] anything whatever”.

23 No original: “[...] there is no way for the urinal to serve as the externalization of the state or states of mind of the artist as he made it”.

partes e conectando tudo em uma lógica estrutural” (KRAUSS, 1997, p. 106, tradução nossa).²⁴ Os objetos designados como *ready-made* possuem, naturalmente, propriedades particulares que a herança crítica de Duchamp nunca cansou de observar. A pertinência de *A fonte* aos códigos da tradição da escultura moderna é um tópico saliente na fortuna crítica. O urinol de Duchamp, em sua brancura reluzente e em sua polidez sinuosa, é remanescente das esculturas de seu amigo Brancusi, com quem partilhava uma sensibilidade em comum. A escolha indiferente, no entanto, institui o estatuto paradoxal de um objeto indeterminado que perdeu, de direito, todas as suas qualidades estéticas. O observador ideal do *ready-made* é aquele que se veria surpreendido ocupando o ponto de vista da indiferença, para o qual toda a distinção de bom e mau gosto perdeu o sentido.

A atitude indiferente de Duchamp apresentou-se para um artista como Warhol como um caminho possível de trilhar. A obra de Duchamp oferecia o modelo de uma arte não compositiva, que teria colocado o juízo de gosto sob suspeita. A compreensão da obra de Duchamp nos Estados Unidos foi bastante mediada, no entanto, pela obra e pelos escritos de John Cage, que delimitaram em grande medida os termos de sua recepção na cena artística estadunidense. A principal contribuição de Cage que teria impactado no processo de formação de Warhol como artista foi a de interpretar a atitude de indiferença de Duchamp como um meio de deslocar a centralidade da categoria da expressão. O compositor desenvolvia sua obra sob a noção de “ação experimental” indiferente, que assumia em seu discurso a forma de um exercício espiritual de esvaziamento da subjetividade expressiva.

O momento em que Cage descobre sua atitude de indiferença data do início dos anos 1950, quando sua prática composicional passa a ser orientada pela procura de uma concepção da música como experimentação, antes que como expressão. O problema central de sua obra torna-se, nesse momento, como desenvolver meios de deixar que “os sons sejam apenas eles mesmos”, antes que veículos de significação e expressão humana (CAGE, 1973, p. 10, tradução nossa).²⁵ O que o autor procurava era um modo de dar a ouvir o som sem que ele assumisse as funções significativas e expressivas as quais é levado a manifestar dentro de uma estrutura compositiva: um modo de criação musical em que os sons conquistassem a inexpressividade do ruído ambiente.

A resposta de Cage manifesta-se na reformulação de sua prática composicional nos anos 1950, quando ele passa a incorporar uma série de escolhas sem preferência, que eram concebidas a partir do recurso a procedimentos de acaso e de indeterminação.²⁶ As escolhas permitiam construir o som sem que ele fosse determinado pelas vontades particulares do músico – que se tornava, agora, antes um ouvinte de sua obra que propriamente um compositor, mesmo quando parte da morfologia de suas peças fosse ainda resultado de um trabalho de composição. O ouvinte de suas peças aleatórias e indeterminadas não pode reconstruir a unidade de um sujeito da expressão a partir dos acontecimentos sonoros que escuta, porque sabe-se de antemão que as características sonoras da peça são, em grande medida, indeterminadas, sendo resultado de um procedimento indiferente.

A prática musical de Cage torna-se, então, uma disciplina de abertura a toda matéria sonora em sua inexpressividade própria, “uma disciplina que, quando aceita [pelo compositor], aceita, em retorno, qualquer coisa, não importa o quê” – “mesmo aqueles momentos raros de êxtase” (CAGE, 1973, p. 111, tradução nossa).²⁷ Essa disciplina recusa constituir a forma musical a partir da ação formadora do artista, mas ela não

24 No original: “[...] analytic time, in which the viewer grasps the a priori structure of the object, deciphering the relationship between its parts, and connecting everything to a structural logic”.

25 No original: “[...] to let sounds be themselves”.

26 Sobre os conceitos de indeterminação e acaso e suas respectivas diferenças, ver Cage (1973).

27 No original: “It is a disciplin which, accepted, in return accepts whatever”; “[...] even those rare moments of ecstasy”.

deve por isso ser entendida em termos negativos; ela não é uma forma de ascese, movida por um espírito da renúncia, mas consiste antes, se quisermos usar a expressão célebre de Mário Pedrosa, em um “exercício experimental da liberdade”: “a questão”, escreve Cage com uma firmeza cristalina, “não é não querer, mas ser livre em relação à própria vontade” (CAGE, 2009, p. 90, tradução nossa).²⁸ A liberdade da indiferença torna-se, nas mãos do compositor, uma afirmação do processo do mundo. A aceitação torna-se, em seu discurso, uma curiosa figura da liberdade.

A descoberta da tradução de Richard Wilhelm do *I Ching*, publicada pela primeira vez nos Estados Unidos pelo pai de seu amigo e colega da Escola de Nova York Christian Wolf, facilitaria pôr em discurso a forma de vida que Cage estava experimentando. A aceitação era “a primeira coisa que o *I Ching* nos ensina” (CAGE, 2009, p. 94, tradução nossa),²⁹ dizia. A liberdade de indiferença de Cage é reminescente da célebre fórmula de Lao Zi, que recomenda agir o não agir, “atuar o não atuar” (LAO, 2014, p. 45). O não agir da tradição taoísta não deve ser entendido como uma renúncia ao mundo, mas como uma forma de afirmá-lo. O sábio não age, porque sabe o momento oportuno de retirar-se, acompanhando o curso do mundo para melhor deixar surgir o efeito desejado: “[...] ficando para trás, sobressai, ficando fora, persiste” (LAO, 2014, p. 53).

Em um momento da história da arte estadunidense em que os artistas procuravam se desfazer da ação compositiva do artista como matriz de inteligibilidade da arte, um pensamento que prescindia da noção de forma pôde se apresentar como particularmente sedutor. A tradição ocidental, ao menos como a recebemos dos gregos, pensa os modos de ação a partir da “abstração de formas ideais, edificadas em modelos, que se projetariam no mundo e que a vontade fixaria como fim a realizar” (JULLIEN, 1996, p. 7). O pensamento chinês, por sua vez, apresenta “uma concepção de eficácia que aprende a deixar surgir o efeito: não para o visar (diretamente), mas para o envolver (como consequência); isto é, não para o procurar, mas para o recolher – para o deixar resultar” (JULLIEN, 1996, p. 8).

A arte de Warhol herda a procura pelo ponto de anestesia do próprio olhar que encontramos em Duchamp transformada em uma disciplina de aceitação indiscriminada do mundo que tem em Cage sua principal inspiração. A figura do artista como aquele que evita submeter uma forma ao mundo, retirando-se para deixar que ele melhor siga seu curso, assume uma forma inquietante na obra de Warhol. O motor que guiava a sua produção era uma espécie de “desejo paranoico-reverso”, como declarou Peter Wollen (1989, p. 22): na direção oposta das fantasias paranoicas que buscavam, ansiosamente, uma zona protegida do controle do outro, em que a identidade individual poderia ser conservada sem maiores ameaças, o desejo de Warhol conduzia a um estado de aparente completa receptividade no qual o artista ameaçava se confundir com a própria realidade ao redor. As declarações de Warhol, que tão facilmente podem ser descartadas como provocações sem maior valor, devem ser tomadas como uma performance pública consciente, pela qual ele pretende defender uma certa imagem do que é viver como artista: “[...] o mundo me fascina. É tão bom, não importa o quê. Eu aprovo o que todo mundo faz [...] Eu sou muito passivo. Eu aceito as coisas” (WARHOL, 2004, p. 93).

A atitude de indiferença de Warhol se manifestava na forma de uma certa lógica de acumulação indiscriminada que permeia suas práticas artísticas, como mostrou recentemente Jonathan Flatley (2017). O que seus trabalhos seriais revelam são inventários heteróclitos, que parecem movidos por um desejo de acumulação indiscriminada, como se exprimissem a convicção de que tudo e qualquer coisa pode se tornar colecionável: estrelas de cinema, acidentes de carro, animais domésticos, sapatos, sabores de sopa, espécies em extinção, genitais masculinos. A indiscriminação não significa, contudo, a homogeneidade do sentido das coleções. A repetição serial em Warhol pode ser lida tanto como uma celebração da vida comum

28 No original: “[...] is not *not to want*, but to be free with regard to one's own will”.

29 No original: “[...] the first thing the *I Ching* teaches us”.

quanto como uma repetição traumática. A indiscriminação exprime, antes, uma estratégia de sustentação de uma equivalência provisória, que conduziria a uma forma experimentação desapegada dos nossos hábitos valorativos e emotivos. A indiferença não é um fechamento emocional ao mundo, é uma disciplina de abertura radical na qual se aumenta a nossa capacidade de ser afetado.

A atitude de indiferença de Warhol consiste, na verdade, em uma interpretação ligeiramente perversa da herança cageana. O artista pop encontra na máquina uma metáfora privilegiada para o artista da indiferença, mesmo quando o compositor era um conhecido crítico da reprodutibilidade técnica e da cultura comercial moderna. “Quero ser uma máquina e sinto que, o que quer que eu faça, quero fazê-lo como uma”, declarou Warhol (2004, p. 18) tantas vezes. A adoção de procedimentos mecânicos reconfigura a postura de não ação e a disciplina de esvaziamento da expressão que o compositor defendia, conservando, contudo, a sua ênfase na indeterminação e na indiscriminação. A técnica serigráfica utilizada nas pinturas seriais de Warhol não pretendia imprimir uma cópia perfeita da imagem original, mas produzir uma série de efeitos indeterminados, que mereciam ser apreciados por si próprios. O interesse residia justamente nas falhas geradas pela aplicação do processo, que resultavam em imagens “ligeiramente diferentes a cada vez” (WARHOL; HACKETT, 2009, p. 28, tradução nossa).³⁰ O procedimento era “simples – rápido e contingente” (WARHOL; HACKETT, 2009, p. 28, tradução nossa).³¹ A máquina torna-se, portanto, o modelo do ponto de vista da indiferença, o ponto máximo de uma problemática iniciada pela obra de Duchamp: a máquina revela-se, na obra de Warhol, uma curiosa figura da liberdade do artista. Em meados de 1963, quando começa a pensar em abandonar a pintura, Warhol estava à procura justamente de um meio mais eficiente de tornar-se uma máquina, uma maneira de tornar-se mais intensamente receptivo, impassível e indiferente. Esse meio ele encontrará no cinema.

Um filmador

A entrada de Warhol na tradição do cinema de vanguarda estadunidense originou-se de preocupações artísticas que no limite contrariavam o próprio projeto de cinema de vanguarda consolidado. O que Warhol achava fascinante no cinema era seu próprio estatuto como uma arte industrial, uma manifestação maior de uma cultura massificada, estandardizada e comodificada. Os seus primeiros filmes podem não ter sido realizados segundo um modelo de produção e distribuição da indústria cinematográfica, mas eles partilhavam uma sensibilidade que se orgulhava em exprimir uma cultura industrial. Os seus filmes eram seduzidos pela ideia de uma produção automatizada e mecanizada, em que se apagava os traços distintivos da criação individual.

A celebração do cinema como arte de massa era distinta do desprezo cultivado em relação a Hollywood pela maior parte da tradição do cinema de vanguarda, que preferia conceber a nova arte sob o modelo tradicional da pintura e da poesia modernistas. A defesa de um modo de produção artesanal era parte do processo de legitimação do cinema de vanguarda como campo artístico, justamente porque ela permitia ainda conservar a imagem do artista autônomo, que trabalha solitariamente, em exílio voluntário da cultura massiva, de maneira independente das demandas mercantis. A concepção do artista do cinema sob a imagem do poeta estava consolidada no imaginário dos principais cineastas americanos de vanguarda, como Maya Deren, Sidney Peterson, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage e Jonas Mekas, que a cultivavam em seus filmes e escritos, nutrindo uma profunda hostilidade em direção à cultura industrializada.

30 No original: “[...] slightly different each time”.

31 No original: “[...] simple – quick and chancy”.

O início da trajetória cinematográfica de Warhol foi marcado pelo desejo de desenvolver os problemas artísticos com que tinha se ocupado em seu trabalho como pintor. O cinema apresentava, primeiramente, a possibilidade de continuar o processo de automação da arte iniciado em suas serigrafias e a desativação de uma estruturação compositiva desenvolvida a partir de seus trabalhos seriais, radicalizando o processo de desalinhamento da matriz compositiva da arte e de seus vínculos com as categorias tradicionais do estilo, do gosto e da expressão. O gesto fundador do cinema de Warhol revitaliza a atitude de indiferença que ele cultivava como pintor: o gesto de ligar a câmera e abandoná-la fixa, deixando o rolo de filme rodar por inteiro diante de um acontecimento ordinário, escolhido, ele também, a partir de uma postura indiferente a quais são as atividades dignas de serem observadas em uma sala de cinema.

Uma grande parte dos primeiros filmes de Warhol, vistos em conjunto, compõe uma coleção de atividades simples e banais, recolhidas de maneira aparentemente indiscriminada pelo cineasta. O gesto de ligar a câmera e não movê-la era, assim, uma forma de se apropriar do aparato cinematográfico antes de tudo pela sua condição da máquina automática. O discurso de Warhol a respeito de sua adesão ao cinema sublinha sistematicamente o automatismo da câmera, com o tom a um só tempo irônico e franco que caracterizava suas declarações: “[...] é tão fácil fazer filmes, basta você filmar e tudo fica bom”, gostava de dizer (WARHOL, 2004, p. 96, tradução nossa).³²

O cinema de Warhol deve ser compreendido tendo sempre em mente a sua reputada facilidade, que permitia que o mundo aparecesse em sua faticidade. A câmera revelava-se para o artista como a própria encarnação do ponto de vista da indiferença, que aprendera a cultivar a partir do diálogo com artistas como Duchamp e Cage. A câmera, de fato, não discrimina o que se coloca à sua frente, para ela todos os acontecimentos se equivalem. O ligar da câmera permitia extrair dos modelos filmados uma série de acontecimentos indeterminados, como podemos ver na sua série de *Screen Tests*: os modelos dos seus retratos posam para o artista sem conseguir conter seus pequenos gestos de constrangimento, de cansaço e de tédio, que flutuam diante da câmera que os registra sem nunca os discriminar.

O gesto de indiferença de Warhol não deve ser reduzido, contudo, apenas ao modo de o artista de fazer uso da câmera. O caráter automático da câmera poderia muito bem ser sublimado por um trabalho de articulação das partes do filme em um todo estruturado, mas, ao contrário, o cinema de Warhol potencializa o automatismo a partir da recusa sistemática da montagem: durante o processo de realização dos seus filmes, os rolos de película frequentemente eram agrupados e ordenados sem passarem antes por um processo de edição propriamente dito, por meio do qual o desejo de composição e expressão do artista poderia reivindicar um território seu. Os primeiros filmes de Warhol revelam a procura por formas de construir um filme que sabotem as expectativas de um ordenamento compositivo. Uma característica marcante dos seus primeiros trabalhos como cinema é o caráter intensamente integrado de cada filme, que frequentemente são um todo que não se divide em partes heterogêneas.

O plano único de câmera fixa pode ter se tornado a estratégia mais conhecida do artista, mas não se trata da única utilizada. A organização serial, presente em certos filmes, como *Kiss, 13 Most Beautiful Women* (1964), *13 Most Beautiful Boys* (1964), assim como em muitas de suas pinturas, também representa uma forma de ordenação que prescinde, em grande medida, de escolhas composicionais. A estrutura de um filme ordenado serialmente não é decidida uma parte de cada vez, mas em um único ato global, que dispensa o processo de articulação das partes. A integralidade de uma estrutura serial impede que se infra motivações a respeito do modo como as partes se justapõem, o que sugere o caráter virtualmente automático da organização. Um todo serial é resultado de um procedimento puramente aditivo, na qual cada parte comporta-se como um módulo equivalente, descartando a estruturação motivada e hierarquizada

³² No original: “It’s so easy to make movies. You just shoot and every time the picture comes out right”.

que tradicionalmente esperamos de um trabalho de composição. A serialidade é, portanto, um princípio de ordenação que segue uma certa lógica da indiferença.

A recusa da composição no processo de feitura de um filme coloca, naturalmente, questões com as quais Warhol não poderia ter lidado por ocasião de seu trabalho como pintor. O cinema, ao contrário da pintura, se desdobra no tempo, ocupando sempre uma determinada duração. A escolha por construir um filme sem que ele resulte de um processo de composição possui consequências decisivas sobre o modo como os seus filmes tomam tempo. A composição de um filme é o que permite que o tempo tome diante do espectador uma certa forma, que as partes do filme se desdobrem no tempo segundo uma certa racionalidade. O desdobramento de um filme é, naturalmente, um processo que pode ser acompanhado pelo espectador, que segue o curso de uma certa expectativa, na medida em que infere no decorrer do filme o modo como ele se estrutura.

Uma parte significativa dos primeiros filmes de Warhol não são, contudo, compostos, em sentido pleno. A integralidade de seus formatos globais resulta em uma configuração temporal contínua internamente indiferenciada, que se estende indefinidamente no tempo. Os seus filmes são esvaziados de um princípio claro de desenvolvimento, na medida em que não existe nem descontinuidade estrutural nem um princípio estruturante de teleologia. O seu desdobramento no tempo não é um processo que pode ser propriamente acompanhado pelo espectador, uma vez que não conduz sua expectativa segundo uma direção determinada. Os filmes de Warhol, portanto, não se desenvolvem, nem se movem no tempo. Eles perduram, imóveis, indefinidamente. A configuração temporal dos filmes de Warhol coloca o problema da arbitrariedade de sua duração, antes mesmo das propostas de duração prolongada de filmes como *Sleep* e *Empire*. A longa duração no primeiro cinema de Warhol é, portanto, uma forma de temporalização que resulta da recusa de compor o tempo.

A postura de indiferença de Warhol revela-se como particularmente significativa na tradição do cinema de vanguarda. A tradição ganhou forma na primeira metade do século XX a partir da investigação das condições em que o cinema poderia se constituir como uma arte original, dotada de procedimentos próprios, desvinculados da condição mimética do próprio aparato cinematográfico. Em um artigo importante escrito em 1955, na primeira edição da *Film Culture*, revista porta-voz da vanguarda estadunidense, Hans Richter reafirmava a centralidade do problema: a história do cinema de vanguarda, escrevia, é a história “do esforço consciente de superar a reprodução” e “atingir o uso livre dos meios de expressão cinematográficos” (RICHTER, 2000, p. 18, tradução nossa).³³ O artigo de Richter reafirmava a crença compartilhada pela tradição de que o cinema poderia apenas ser arte quando ele soubesse substituir a sua vocação de reprodução automática da realidade pelo trabalho de articulação formal. “O que é uma obra de arte antes de ir para frente da câmera, como a atuação, a encenação e o romance, não é uma obra de arte na tela”, declarava (RICHTER, 2000, p. 15, tradução nossa),³⁴ demonstrando a convicção, comum na vanguarda, de que o que garantiria o estatuto de arte do cinema seria o primado da motivação composicional em uma dada obra, capaz de derrotar o caráter reprodutivo constitutivo do cinematógrafo, percebido como um obstáculo ao credenciamento do cinema como arte.

A obra de Warhol nos apresenta filmes que não são propriamente compostos, mas apenas filmados. O seu cinema não revela exatamente o trabalho de um cineasta, mas, antes, o de “um filmador”, como Jonas Mekas gostava de dizer. O cinema de Warhol restaura o cinema em sua condição de arte automática, conduzindo a realização de seus primeiros filmes segundo um princípio generalizado de indiferença. A sua contribuição para a formação de uma tradição pós-compositiva do cinema não significa que seus filmes

³³ No original: “[...] the conscious attempt to overcome reproduction and to arrive at the free use of the means of cinematographic expression”.

³⁴ No original: “What is a work of art before it comes in front of the camera, such as acting, staging, or the novel is not a work of art on the screen”.

esgotaram por completo a composição, tampouco que não seja possível interpretar sua obra a partir de sua sintaxe formal mínima, de modo a encontrar qualidades estilísticas e expressivas nas quais elas parecem ter se aproximado da extinção. O que seu cinema contraria, na verdade, é a ideia do filme como uma obra autônoma, resultado de um trabalho de composição motivado, cuja qualidade reside em suas propriedades intrínsecas, pressupostos que autorizam e legitimam uma abordagem crítica formalista, com a qual o artista se debateu desde o seu trabalho como pintor. O cinema de Warhol nos exige, ao final, um trabalho crítico outro, que seja capaz de honrar a figura do artista da indiferença.

Considerações finais

Este artigo pretendeu investigar o gesto de indiferença que preside o primeiro cinema de Andy Warhol, realizado em 16mm., entre 1963 e 1965. O gesto exprime a concepção do cinema cultivada pelo artista e preside grande parte de suas escolhas, tanto no processo de filmagem quanto no de edição, servindo, portanto, como uma porta de entrada privilegiada para seu cinema. O método escolhido para a investigação foi, sobretudo, genealógico, o que permitiu observar o modo como a atitude de indiferença surge no contexto da arte do século XX e se torna gradualmente um problema importante para a pintura de Warhol, antes de presidir a sua incursão pelo cinema. A indiferença é uma atitude artística importante na arte estadunidense dos anos 1960 que pode ser melhor compreendida a partir de seu desenvolvimento histórico, acompanhando o modo como ela ganhou forma a partir das obras e procedimentos de artistas seminais como Marcel Duchamp e John Cage, que tiveram um papel formador para os artistas da década. A escolha de interpretar o cinema de Warhol a partir do gesto de indiferença permitiu compreender a sua importância dentro da tradição do cinema de vanguarda, na medida em que sua postura questiona a compreensão composicional da obra de arte que presidia o autoentendimento do campo, reivindicando novos modos de compreender a prática cinematográfica.

Referências

- AGAMBEN, G. **The Man without Content**. Palo Alto: Stanford University Press, 1999.
- BELL, C. **Art**. Nova York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1914.
- BOIS, Y.-A. *et al.* Abstraction, 1910-1925: Eight Statements. **October**, v. 153, p. 3-51, Winter, 2013.
- CABANNE, P. **Dialogues with Marcel Duchamp**. Nova York: De Capo Press, 1979.
- CAGE, J. **Silence: Lectures and Writings**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- _____. **For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles**. Londres: Marion Boyars Publishers, 2009.
- CRIMP, D. **“Our Kind of Movie”: the Films of Andy Warhol**. Cambridge: MIT Press, 2012.
- DANTO, A. **The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- _____. **Andy Warhol**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- DUCHAMP, M. **The Writings of Marcel Duchamp**. Boston: De Capo Press, 1973.
- DUVE, T. de. **Kant after Duchamp**. Cambridge: MIT Press, 2007.
- FLATLEY, J. **Like Andy Warhol**. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- GREENBERG, C. **The Collected Essays and Criticism, Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- HENI TALKS. Jonas Mekas: the Making of Andy Warhol’s “*Empire*”. 1 vídeo (00:09). **YouTube**, 24 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XnN1NqXr1Qs>>. Acesso em: 3 jun. 2021.
- JULLIEN, F. **Tratado da eficácia**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- KAPROW, A. O Legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 37-45.
- KRAUSS, R. **Passages in Modern Sculpture**. Nova York: Viking Press, 1977.
- LAO, Z. **Dao de Jing**. São Paulo: Hedra, 2014.
- MEKAS, J. **Movie Journal: the Rise of the New American Cinema, 1959-1971**. Nova York: University of Columbia Press, 2016. (e-book).

RESCHER, N. **Choice without Preference:** a Study of the History and of the Logic of the Problem of Buridan's Ass. *Kant-Studien*, n. 51, p. 142-175, 1960.

RICHTER, H. Film as an Original Art Form. In: SITNEY, P. A. (Org.). **Film Culture Reader**. Nova York: Cooper Square Press, 2000.

ROSENBERG, H. **The American Action Painters**. *ART News*, p. 23-50, jan. 1952.

ROTH, M. **Difference/Indifference:** Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage. Nova York: Routledge, 2013.

SHARITS, P. Palavras por página. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (Orgs.). **Cinema estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015. p. 156-169.

SINGERMAN, H. Non-Compositional Effects, or The Process of Painting in 1970. **Oxford Art Journal**, v. 26, n. 1, p. 125-150, 2003.

WARHOL, A. In: GOLDSMITH, K. (Eds.). **I'll Be Your Mirror:** the Selected Andy Warhol Interviews. Nova York: De Capo Press, 2004.

WARHOL, A.; HACKETT, P. **Popism**. Londres: Penguin Books, 2009. E-book.

WOLLEN, P. Raiding the Icebox. In: O'PRAY, Michael. **Andy Warhol Film Factory**. Londres: British Film Institute, 1989.

WOLLHEIM, R. Formalism and Pictorial Organization. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 59, n. 2, p. 127-137, Spring, 2001.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é resultado da tese *A forma da duração: o cinema experimental estadunidense nos anos 1960*, defendida pelo autor em 2020 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Fontes de financiamento

Bolsa de Doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

Não se aplica.