

Resenha do filme *Blow Job*, de Andy Warhol

*Fernanda Lopes Torres, Doutora em História da Arte, PUC-Rio,
Pesquisadora do CNPq*

Report of Andy Warhol's *Blow Job* Water May: Cultural Impacts of 1968

Em 2005, pudemos assistir no Brasil - no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) - à parte significativa da produção cinematográfica do artista norte-americano Andy Warhol. Os filmes, integrantes do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), foram exibidos em grandes telas afixadas nas paredes dos museus. Entre eles estava *Blow Job* [felação] (p/b, 16 mm, 36 min, 1964), que retrata um homem jovem, da cintura para cima, encostado em um muro. Ao longo do filme vemos-nos diante daquele jovem, cuja expressão facial muda conforme ele perfaz pequenos movimentos de ombro, pescoço e/ou cabeça. Por vezes, ele dirige seu olhar a nós. Fecha os olhos ou, como na maior parte do filme, olha para algum ponto indefinido, fora de nosso campo visual. É também fora desse campo que ocorre, ou assim o supomos, já que não o vemos, o ato sexual do título.

Como a maior parte dos filmes realizados por Warhol antes de 1968, *Blow Job* não sofre edição: ele resulta da sucessão dos rolos de filme. Após cada mudança de rolo, a ação começa de novo. Vemos assim a repetição de uma mesma seqüência, a confirmar o característico princípio *warholiano* que pode ser verificado, por exemplo, nas serigrafias das Marilyn's ou nas telas de sopa Campbell's - obras conhecidas por praticamente todos nós, através de sua re-multiplicação nos mais variados produtos, de pôsteres e cartões postais a porta-copos ou canecas. No campo dos estudos das humanidades, muitas vezes a produção e a circulação dessas imagens repetidas de celebridades e de produtos industrializados é pensada a partir da teoria do simulacro, como o fez Baudrillard, ou da crítica ao sistema capitalista de produção e consumo, como o fez o historiador da arte Thomas Crow. Do mesmo modo, o filme *Blow Job* pode ser "interpretado" a partir do sujeito esvaziado pelo pós-estruturalismo.

Por certo tais abordagens são válidas. No entanto, elas correm o risco de considerar as pinturas e os filmes como meros pretextos para confirmar o que já se sabe. E então paralisar a corrente contínua de criação própria de toda obra de arte, que é re-significada conforme ela é experimentada por indivíduos, por uma sociedade ao longo dos tempos. Alertamos então para a necessidade de considerar a obra de arte em sua amplitude estética: mais do que mero documento capaz de atestar algo previamente dado, ela nos dá a conhecer/descobrir algo exclusivamente através de seus próprios meios.

Um estudo bem conduzido a partir de obras de arte deve necessariamente enriquecer e não apenas confirmar nossa experiência. Assim, do mesmo modo que o crítico ou historiador da arte encontra em filosofia, história ou sociologia repertório produtivo para a compreensão de obras, tais estudiosos das humanidades por certo podem ampliar seus horizontes através da consideração de obra de arte em sua especificidade - bem o sabiam Merleau-Ponty, Lévi-Strauss ou Foucault, para citar alguns pensadores franceses.

É nesse sentido que achei pertinente trazer a essa revista de humanidades resenha do filme *Blow Job*, de Andy Warhol, guiada pela leitura de Peter Gidal, influente cineasta experimental, professor de teoria cinematográfica no Royal College of Art de 1971 a 1983. Gidal busca compreender *Blow Job* em sua especificidade estética materialista/estruturalista de modo a não deixar que o filme se torne mero pretexto para o já conhecido, visto ou reconhecido. Esse é, aliás, o propósito da série em que seu texto foi publicado - *One Work* [Uma Obra], cujo objetivo é provocar discussão sobre momentos significantes no desenvolvimento recente da arte. Cada publicação apresenta um único trabalho de arte considerado em detalhe por um único autor que acredita apaixonadamente em sua originalidade e em seu significado. E insiste que uma obra de arte contemporânea pode, através de articulação ou invenção estética radical e única, afetar o modo pelo qual nós olhamos e compreendemos o mundo.

As obras de Warhol dizem respeito ao modo contemporâneo de estar no mundo, inaugurado, por assim dizer, naqueles anos 1960, tempos em que se vivencia, segundo o próprio artista, certa perda da emoção¹. Gidal nos mostra como *Blow Job* exhibe aspectos do individualismo contemporâneo, sua identidade, sua sexualidade, seu erotismo, na própria materialidade do filme. Afinal, “se o filme não é um processo materialista, mas se torna somente um pretexto, então não há necessidade dele” (GIDAL, 2008). Ou seja, o filme, assim como qualquer autêntico trabalho de arte, não constitui documento ou ilustração de determinado evento, mas é, *ele mesmo*, um evento que deve ser considerado em sua materialidade. Ver o rosto e os ombros de um homem contra uma parede é assistir à fisicalidade do corpo colocada contra a materialidade do filme.

A ação (felação) acontece fora de nosso campo de visão; dentro dele, ou seja, na tela, temos acesso somente aos sutis movimentos do jovem que reage àquela ação. São movimentos que não se sucedem sucessivamente, num encadeamento narrativo, pois os rolos de filmes, como já sabemos, são repetidos. Não há um começo, nem tampouco um fim: há sim um ininterrupto re-começo, um continuar diferente, já que somos impossibilitados de nos identificar com o ator ou com o ato sugerido, como nos filmes comuns. Com sua característica linguagem infantil, Warhol sintetiza o processo:

Normalmente, quando você vai ao cinema, você se sente num mundo de fantasia, mas quando você vê algo que te incomoda, você fica envolvido com a pessoa perto de você... Você pode fazer mais coisas assistindo meus filmes do que com outros tipos de filme; você pode comer e beber e fumar e tossir e olhar para frente ou olhar para trás e eles ainda estarão lá. (WARHOL Apud GOLDSMITH, 2004).

Há um incômodo inicial por causa da ausência de narrativa; mas uma vez que nós nos damos conta de que nada vai acontecer, nós podemos relaxar, por assim dizer, e re-dirigir nossa atenção para *nosso próprio tempo* vivido na sala de cinema (ou então para fora da sala, como ocorreu na primeira exibição de *Sleep*, filme de seis horas de duração, quando as pessoas da platéia muitas vezes saíam da sala de exibição para fumar, beber ou simplesmente conversar no hall). Se a imagem na tela não constitui objeto com o qual nos identificamos, ela sugere de modo ininterrupto a iminência dessa identificação ao permanecer diante de nós. “Eles ainda estarão lá”, observa Warhol.

Vejamos com Peter Gidal o caso de *Blow Job*. Em primeiro lugar, pode ser observada uma mudança radical da relação entre sujeito e objeto, própria de grande parte da representação narrativa. O jovem que domina a tela é tanto objeto da filmagem quanto sujeito que olha para nós, evidenciando a consciência de ser visto ao mesmo tempo em que se vê. O que é chamado por Gidal de “condição do assistir” (“condition of expecting”), própria condição de possibilidade da “presença



Cenas do filme *Blow Job* (p/b, 16 mm, 36 min. 1964)



Cenas do filme *Blow Job* (p/b, 16 mm, 36 min. 1964)

expectatorial” que constitui, afinal, o espectador. “É a *posição* do espectador que é importante aqui, a qual, para o homem filmado - a face que olha por trás da câmera para um ‘você’ (...), – existia então tanto quanto existe agora” (GIDAL, 2008). A perspicaz observação do cineasta permite que identifiquemos no rapaz de *Blow Job* um tipo específico de personagem: não aquela de uma narrativa pré-determinada, mas a personagem-sujeito da ação que se desenrola no período de duração da exibição do filme – o próprio ato de assisti-lo –, cujo (eventual) olhar na direção do espectador faz deste também um sujeito. O processo é contraditório, na medida em que, por vezes você está sendo olhado pelo sujeito, por vezes está por ele sendo evitado. E, através do tempo, uma transferência ocorre, de modo que você,

o espectador, é o sujeito, e ele, no filme, não mais é tal, mas torna-se de novo o objeto. Isso perdura até que o espectador não possa decifrar a linha que delimita sujeito e objeto.

Tal indefinição entre sujeito-objeto corresponde a certa indefinição de espaço. Vemos um homem contra uma parede, mas não temos certeza se ele se encontra em um espaço externo ou interno. Ao longo dos 36 min, na maior parte das vezes, esse homem fixa o olhar em algum ponto indefinido, enquanto você olha para ele. Nesses períodos produz-se uma espécie de extensão do espaço da cena (tela) para fora dela, para o espaço onde ocorre o ato sexual. O espaço imaginário que é habitado, aquele dentro do qual a ação em si está presumivelmente tomando lugar, não é menos real por não ser visto. Ele está lá, e não está lá... Ao realizar o filme, Warhol reforça o imaginário e o real juntos. O mundo real é apropriado pelo filme, e essa apropriação física se torna uma com o meio cinematográfico de produção (como enfatiza Gidal, que reconhece no tráfego ininterrupto entre os pólos do mundo real e do filme contribuição para o ímpeto e para a energia libidinal desse filme).

A permanente tensão entre sujeito e objeto e entre espaço dentro e fora da tela intensifica-se com certo silêncio. Nosso protagonista nem aqueles que o cercam – por trás da câmera - emitem qualquer som. Warhol não recorre ao que Gidal chama de “mecanismo do espaço off-screen [fora da tela]”, em que vozes fora da tela comentam a ação ou fazem perguntas ao protagonista, de modo a estender o plano ilusionista para fora da tela, para uma voz atrás da câmera. Ele sugere, no entanto, um espaço ou presença invisível por meio dos olhares do ator, seja para nós, seja para um ponto indefinido fora de nosso campo visual. Esse espaço/presença não é menos real do que aquele/a visível: consiste em conceito e realidade tornados possíveis *como* filme. Nesse espaço, o ator mira-se a si mesmo, através de seus infndos e sutis reposicionamentos, tal qual a quarta parede de Samuel Beckett (citada por Gidal), que recomenda a seus atores: “interprete exatamente como se houvesse uma quarta parede ali”.

Para Peter Gidal, essa quarta parede invisível funciona como uma barreira impenetrável que nos mantém do lado de fora. O que, considerada a característica latência/ambigüidade *warholiana*, implica uma indefinição de limites entre nós e o ator. Indefinição efetivamente experimentada pela autora dessa resenha quando esteve na exposição dos filmes de Warhol no MAM-Rio. Quando o ator olha fixamente para a câmera, ele olha para nós que, sem enredo a seguir, ficamos a encarar sua imagem. Estabelece-se uma conversa sem conteúdo, um estado de conversa que corresponde a um “silêncio em termos visuais” (GIDAL, 1991). Sem constituir-se propriamente em um objeto com o qual travamos diálogo, a imagem como que se espacializa na sala de exibição (efeito para o qual contribui a dimensão das telas), e vira a duração mesma de nossa experiência. Menos espectadores do que cúmplices daquele não-acontecimento, nós acabamos envolvidos pela passagem mesma do tempo ali na tela.

Nos filmes comuns a identificação com a ação faz com que a presença material física da passagem do tempo seja obliterada para a ação proceder. Afinal, como bem observa Peter Gidal, você não pode ser

envolvido em uma ação e simultaneamente estar distante dela, presente somente à passagem do tempo. O tempo nos filmes de Warhol é dado para o próprio ato de assistir do espectador, e então todas as ações supostamente anteriores e posteriores às que estão acontecendo na cena deixam de ser o foco da atenção. Do contrário, perder-se-ia o sentido de tempo. Como se retirasse o conteúdo de determinado evento, Warhol nos deixa somente com o diferencial da passagem do tempo: sua presença material física é enfatizada pela discreta e decisiva interferência do artista, que projeta em velocidade de cinema mudo de 18 quadros por segundo o que foi filmado em 24 quadros. A sensação é a da câmera lenta, de um tempo que se arrasta, pesado, o que é reforçada pela própria repetição.

Como uma espécie de moto-contínuo cinematográfico, a conjugação entre ausência de narrativa, velocidade de projeção e repetição do rolo do filme promove o que podemos nos referir como uma sensação física de tempo. Segundo o filósofo e crítico de arte Arthur Danto norte-americano, o tempo é restaurado à consciência:

Nós não temos consciência do tempo nas imagens em movimento dos filmes comuns porque muita coisa acontece sem que haja tempo para que o tempo mesmo venha a ser um objeto da consciência. O tempo normalmente fica à parte das nossas experiências, de modo que, como dizemos, nós ‘matamos o tempo’, procurando por distrações. Em *Empire* [filme de 8 horas de duração que tem como protagonista o Empire State Building] o tempo não é morto, mas restaurado à consciência (DANTO, 2004).

Gidal identifica *Blow Job* como um filme sobre o filmico, e o filmico não pode representar a consciência. A teoria do cinema possui termo específico para designar essa espécie de filme: estruturalista. O estruturalismo, assim como o Materialismo, explica Gidal, problematiza a representação na medida em que os processos materiais incluem o espectador vendo sua subjetividade ao invés de negar aquela



Cenas do filme *Blow Job* (p/b, 16 mm, 36 min. 1964)

presença. A representação cinemática que apresenta imagens através do tempo, via câmera, lente, se opõe assim a um formalismo composicional, em que a obra se torna espelho do diretor ou de um estilo, em que o espectador conhece verdade, beleza ou a história somente através do reconhecimento. No filme formalista, a substância real do que está sendo mostrado é alcançada por aquilo que ele representa. Se o filme se torna um substituto para um ato sexual, então ele não é um filme, mas uma outra coisa.

Blow Job, porém, não cai nessa “armadilha” formalista: o que você vê existe ao mesmo tempo como a presença/inscrição da duração sobre a matéria do filme, já que as mudanças dos rolos de película não deixam que a condensação do tempo pela edição construa artificialmente alguma resolução; elas permitem que ele

[*Blow Job*] seja um filme, e não uma alavanca para alguma outra coisa (GIDAL, 2008).

Os infinitos re-começos das tomadas do filme não evitam o suposto ápice da ação (orgasmo), evitam sim qualquer identificação com uma narrativa única por parte do espectador. “Há momentos, fragmentos e infinidade. Não há totalidade narrativa ou dramática” (GIDAL, 2008). Nesse sentido, mais do que continuar de modo diferente, nós nos deparamos com um efetivo recomeço, para falar com Gidal, “um recomeço na teleologia do orgasmo”. Ao longo de cinco, dez minutos de filme, o espectador

se distancia ao ver uma série de pequenos gestos; ele os assiste, antecipando a tentativa de atingir o clímax, aproximando-se de uma angústia psicologicamente manifestada. Sem jamais chegar a qualquer conclusão, os estados expressos na face do jovem se relacionam com alguma cena real *imaginada*, como “de uma tentativa de atingir clímax e as incomensuráveis variáveis”. E nesse sentido o filme foge do tratamento convencional do gênero da pornografia.

Cada *momento* se torna uma dificuldade; perguntas e respostas não chegam satisfatoriamente a um fim. O filme, *fato* de 36 min, se contrapõe a qualquer continuidade mecânica, e exige atenção de momento a momento. Ou seja, o sujeito como espectador não recebe quaisquer condições para que seu ato de assistir repouse sobre uma cena imaginária dada ou um objeto definido, devendo manter com ele uma “relação contraditória e sem fim”. (E, afinal não é essa a relação que mantemos com os eventos que se sucedem ininterrupta e imprevisivelmente ao longo do curso de nossas vidas?).

Nos filmes de Warhol, fragmentos de atos – coisas vistas ou representadas - são obliterados por durações insuportáveis; enquanto no cinema não-warholiano, durações insuportáveis - a passagem material do tempo através do filme, as temporalidades do filme - são obliteradas por desempenhos narrativos (GIDAL, 2008).

O desempenho de uma ação (melo) dramaticamente exige que você se identifique com ela; quando isso ocorre o tempo acaba por ser obliterado. Por outro lado, se você não se perde na identificação com os atos representados, lhe é permitido viver *com* o tempo. (E não é mesmo esse contato com o tempo que parecemos estar a perder progressivamente?) O filme tal como é projetado, a ser acompanhado momento a momento, sem vínculo com um antes ou depois, não constitui síntese de som e significado, mas sim um processo material no tempo.

A mesma cena se repete, o filme recomeça a cada vez que roda o rolo da película de 16mm: e o corpo do ator apresenta a mesma pausa enfática da mudança do rolo. Gidal bem observa que o tempo tem seus efeitos materiais sobre o filme e “dentro” dele, sobre o corpo do jovem. A máquina de projeção subordina esse corpo ao rolo do filme através da não-coincidência entre o tempo do corpo (o corpo real do ator atingindo o orgasmo) e o tempo da câmera (as paradas para mudar rolos). Um efeito dessa imposição ditatorial do aparato de filmagem é o olhar indiferente do sujeito.

A repetição mecânica do material funciona no tempo como uma repetição do mesmo que tem lugar depois. Rever um filme de 5 min pela segunda vez é diferente de vê-lo pela primeira. Pergunta-se: são os mesmos 5 min? O intervalo é mais curto ou mais longo? Faltam cortes? São eles os mesmos cortes, ou seja, a mesma extensão para cada segmento? Eles parecem mais curtos nessa segunda vez. Afinal “o conhecido re-visto parece mais curto, já que a ele falta a antecipação e a ansiedade do desconhecer” (GIDAL, 2008).

A postura questionadora da visão é, psicologicamente, entrelaçada e provocada pelo temporal. Leva *tempo* figurar, tentar ver e pensar a partir de percepções recolhidas do conhecido, de um reconhecimento do real. Esse tempo tomado, paradoxalmente, aceleraria o tempo para o espectador, enquanto funciona simultaneamente material e psicologicamente como tempo consumido. Isso porque o tomar o tempo - seu “preenchimento” - é o que o oblitera. Quando nada acontece na tela, quando não



Cenas do filme *Blow Job* (p/b, 16 mm, 36 min. 1964)

existe aparentemente nada ali para tomar o tempo, aquele vazio “traz a passagem do tempo em si tanto para a superfície material da tela quanto para *o tempo do espectador*” (grifo meu).

Warhol reconhece em entrevista o novo modo de retratar uma pessoa: “fazer um videotape looped de um minuto de uma pessoa que você pudesse passar... tanto quanto você quisesse” (WARHOL Apud GOLDSMITH, 2004). Bem longe de pretender um (impossível) conhecimento conclusivo da pessoa, seu objetivo é sim vê-la e *re-vê-la* seguidamente, e nessa espécie de entorpecimento reconhecer uma marca do tempo (memória) na qual nossa percepção atua. A repetição mecânica elimina a ansiedade do possível desconhecido a re-aparecer nas diferenças de percepção. O desconhecido não pode “re”-aparecer, já que qualquer re-conhecimento implicaria então um conhecido, e o conhecido não traz com ele as ansiedades temporais do vazio.

O ator move sua cabeça para a esquerda, a luz corta suas feições, e o quadro também é cruzado diagonalmente. Ele olha fixa e diretamente para você, o capta nesse olhar e, por um momento, você é olhado através do miasma do tempo e do espaço, do espaço da tela, das luzes, dos sons na sala, dos sons do projetor - todos eles. Ele olha para você. É estranho ser olhado enquanto se sabe que isso não é possível. Nesses momentos o intervalo entre conhecimento e percepção irrompe a continuidade temporal sugerida pelo filme. Adentramos, por assim dizer, nos códigos do filme – os da repetição -, que nos situam no presente da experiência. Nela, a sensação de estar sendo alvo dos olhos do sujeito inesperadamente nos invade; dez minutos depois, quando de novo seu olhar encontra o nosso, ele já é colocado dentro no nosso repertório do já conhecido. E por mais desconfortável que seja, com seus ecos de primeira vez (recomeço), já não é a primeira vez (GIDAL, 2008).

Cabe ao espectador a posição reflexiva *enquanto* o filme continua. São duas as suas operações: a percepção que é sempre interferida e o conhecimento que nunca é deixado intocado. Toda vez que você apreende algo, sua memória do que precedeu aquela percepção, suas antecipações do que poderia ocorrer e sua resposta ao modo pelo qual a imagem se apresenta, tudo interfere com o fluxo do que se encontra ali disposto para ser absorvido satisfatoriamente. Similarmente, o conhecimento (o que você pensa que sabe quando vê o ator, seus gestos, seus olhares, suas reações) sofre ininterrupta interferência conforme o tempo continua, enquanto você olha e compreende sua apreensão equivocada – o que você pensou que estava acontecendo é outra coisa diferente da que estava ali.

Em *Blow Job* o que você acha que sabe sobre prazer, sobre um “outro” e sobre percepções sobre e fora da tela são constantemente re-corrígidas de modo que seu conhecimento é questionado. Assim como o conhecimento do que você sabe sobre a verdade, sobre o que é beleza, o que é erótico, ou sobre o que é erotismo ligado à homossexualidade. A história desse conhecimento em suspenso se torna a história do assistir naqueles 36 min, da

representação mudando seus significados em termos de presente, passado, memória e expectativa. Ela [a história] se torna igualmente a história do espaço do ato fora da tela (e as ambigüidades que ele poderia envolver), em termos de gênero, ficção e sexualidade (GIDAL, 2008).

Sob o foco da câmera do retratista Warhol, encontram-se as ambigüidades e as incertezas do individualismo contemporâneo em sua condição constitutiva: o tempo, finito, que ao ser ocupado se esgota – e esta é a nossa vida. Bastaria nossa existência para toda a duração de nossa vida?

Referências Bibliográficas

CROW, Thomas. "Saturday Disasters". In GARRELS, Gary (ed.). *The Work of Andy Warhol*. New York, Dia Art Foundation, 1996.

DANTO, Arthur. "O filósofo como Andy Warhol". In *Ars: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. Vol. 1, n. 4, pp. 98-115. São Paulo, ECA/USP, 2004.

GIDAL, Peter. *Andy Warhol's Blow Job*. London, Afterall Books, 2008.

_____. *Andy Warhol films and paintings: the Factory Years*. Studio... 1971, Da Capo Press, 1991.

GOLDSMITH, Kenneth (ed.). *I'll be your mirror. The selected Andy Warhol interviews*. New York, Carrol & Graf Publishers, 2004.

MILLER, Margo. *White gay male identity and Warhol*. Disponível em: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/Warhol/index.html>>. Acesso em: 30 mai. 2009

¹ "During the 60s, I think, people forgot what emotions were supposed to be. And I don't think they've ever remembered. I think that once you see emotions from a certain angle you can never think of them as real again. That's what more or less happened to me". WARHOL, 1977.