

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES - CÂMPUS SÃO PAULO  
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS**

CAIO HENRIQUE DE MATOS ANDRADE DA SILVA

**O EFÊMERO COMO ELEMENTO CENTRAL NA CRÍTICA À CULTURA  
CONTEMPORÂNEA PROMOVIDA POR ANDY WARHOL NA *POP ART***

SÃO PAULO

2025



CAIO HENRIQUE DE MATOS ANDRADE DA SILVA

**O EFÊMERO COMO ELEMENTO CENTRAL NA CRÍTICA À CULTURA  
CONTEMPORÂNEA PROMOVIDA POR ANDY WARHOL NA *POP ART***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Pedrosa Romeiro

SÃO PAULO

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

---

S586e Silva, Caio Henrique de Matos Andrade da, 1998-  
O efêmero como elemento central na crítica à cultura contemporânea promovida por Andy Warhol na Pop Art / Caio Henrique de Matos Andrade da Silva. – São Paulo, 2026.  
36 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Pedrosa Romeiro.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –  
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Warhol, Andy, 1928-1987 - Crítica e interpretação. 2. Arte moderna - Séc. XX. 3. Arte americana - Séc. XX. 4. Arte pop. 5. Comunicação de massa e cultura. I. Pedrosa, Renata, 1967-. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 709.730904

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

CAIO HENRIQUE DE MATOS ANDRADE DA SILVA

**O EFÊMERO COMO ELEMENTO CENTRAL NA CRÍTICA À CULTURA  
CONTEMPORÂNEA PROMOVIDA POR ANDY WARHOL NA *POP ART***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Pedrosa Romeiro

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 26/11/2025

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Renata Pedrosa Romeiro

UNESP - Orientadora

---

Raquel Moura Neuenschwander

PPGA UNESP - Mestranda

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à professora Renata pela orientação e pelas aulas que me foram tão ricas ao longo da minha jornada na graduação;

Aos meus pais, Ereni e José, pelo carinho e empenho com que me apresentaram o mundo;

Ao Geovanny, Janaína, Ana e Thamires, pela presença, companhia e leveza com que tornaram este percurso mais significativo;

Aos meus amigos e colegas de graduação Nabila, Yumi, Lucas e Beatriz pela parceria no cotidiano.

## RESUMO

Este trabalho investiga a noção de efemeridade na *Pop Art* por meio da obra de Andy Warhol. A pesquisa analisa como o artista incorpora a lógica do consumo e da obsolescência, apropriando-se de imagens oriundas da publicidade, da mídia e da cultura de massa. A repetição de ícones como Marilyn Monroe e as latas de sopa Campbell's, executadas através da técnica da serigrafia, evidenciam a transitoriedade tanto da imagem quanto dos produtos industrializados na sociedade capitalista. O estudo propõe que Warhol tensiona os limites entre a materialidade durável dos suportes e a efemeridade dos ícones utilizados em suas produções, ao mesmo tempo em que questiona a superficialidade e o fetichismo da imagem na era da reprodutibilidade técnica. A técnica empregada por Warhol, sobretudo na pintura e na serigrafia, evidencia uma tensão entre permanência material e transitoriedade conceitual. Enquanto os suportes conferem durabilidade às obras, garantindo sua inscrição no espaço da arte como objetos estáveis, as imagens que nelas se fixam remetem a um universo marcado pela fugacidade, retratos de celebridades, produtos de consumo e ícones midiáticos que circulam rapidamente e são substituídos com a mesma velocidade pela lógica da cultura de massa. Assim, a materialidade sólida da técnica contrasta com o caráter efêmero do pensamento imagético que a sustenta, revelando uma contradição central no trabalho de Warhol: eternizar, em um suporte duradouro, aquilo que nasce destinado a desaparecer no fluxo incessante das imagens. Dessa forma, busca-se compreender como o efêmero, ainda que fixado em suportes permanentes, torna-se elemento central na crítica à indústria cultural promovida pela *Pop Art*.

**Palavras-chave:** Andy Warhol; *Pop Art*; efemeridade; cultura de massa.

## ABSTRACT

This paper investigates the notion of ephemerality in *Pop Art* through the work of Andy Warhol. The research analyzes how the artist incorporates the logic of consumption and obsolescence by appropriating images from advertising, the media, and mass culture. The repetition of icons such as Marilyn Monroe and Campbell's soup cans, executed through the silkscreen technique, highlights the transience of both images and industrial products in capitalist society. The study argues that Warhol challenges the boundaries between the durable materiality of artistic supports and the ephemerality of the icons used in his works, while questioning the superficiality and fetishism of the image in the age of technical reproducibility. Warhol's technique, especially in painting and silkscreen printing, reveals a tension between material permanence and conceptual transience. While the supports confer durability to the artworks, ensuring their inscription in the art space as stable objects, the images fixed on them refer to a universe marked by fugacity, portraits of celebrities, consumer products, and media icons that circulate rapidly and are replaced at the same speed by the logic of mass culture. Thus, the solid materiality of the technique contrasts with the ephemeral character of the imagistic thought that sustains it, revealing a central contradiction in Warhol's work: to eternalize, in a durable medium, that which is born destined to disappear in the incessant flow of images. In this way, the study seeks to understand how the ephemeral, even when fixed on permanent supports, becomes a central element in the critique of the cultural industry promoted by *Pop Art*.

**Keywords:** Andy Warhol; *Pop Art*; *ephemerality*; *mass culture*.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>O EFÊMERO ENQUANTO CONDIÇÃO PERMANENTE NA MODERNIDADE .....</b>	<b>10</b>
<b>2.1</b>	<b>Modernidade líquida e obsolescência programada .....</b>	<b>10</b>
<b>2.2</b>	<b>A emergência da cultura de massa e sua relação com o efêmero .....</b>	<b>11</b>
<b>2.3</b>	<b>A lógica do descartável nas sociedades contemporâneas .....</b>	<b>12</b>
<b>3</b>	<b>A EMERGÊNCIA DA <i>POP ART</i> .....</b>	<b>16</b>
<b>3.1</b>	<b>Origem da <i>Pop Art</i> .....</b>	<b>16</b>
<b>3.2</b>	<b>A apropriação da linguagem publicitária e dos produtos de consumo... ..</b>	<b>18</b>
<b>3.3</b>	<b>Andy Warhol e a <i>Pop Art</i> .....</b>	<b>20</b>
<b>3.4</b>	<b>A <i>Pop Art</i> no contexto brasileiro .....</b>	<b>23</b>
<b>4</b>	<b>A PERMANÊNCIA DO SUPORTE E A TRANSITORIEDADE DO SIGNIFICADO .....</b>	<b>26</b>
<b>4.1</b>	<b>Relações entre permanência do suporte e transitoriedade do significado .....</b>	<b>26</b>
<b>4.2</b>	<b>A materialidade da técnica em Andy Warhol .....</b>	<b>28</b>
<b>4.3</b>	<b>A estética do efêmero como estratégia crítica .....</b>	<b>31</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>34</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>36</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A efemeridade tornou-se um traço marcante da cultura de massa, atravessando tanto os modos de produção quanto de recepção das imagens, na sociedade do consumo, marcada pela substituição compulsiva e pelo fluxo incessante de estímulos visuais, o valor das coisas e das imagens parece residir muito mais na sua propagação veloz e alcance numérico do que em sua permanência. Uso o termo efemeridade neste estudo para fazer referência ao aspecto transitório e instantâneo que caracteriza as dinâmicas de produção e circulação de imagens, nas quais o valor simbólico se desloca da duração material para o impacto momentâneo. Trata-se, portanto, de compreender a efemeridade não apenas como um atributo temporal, mas como um operador crítico que revela as transformações nas relações entre arte, técnica e consumo, especialmente quando a obra se insere em uma cultura regida pela velocidade e pela obsolescência.

A *Pop Art*, em particular, emerge como um campo privilegiado para essa reflexão ao se apropriar diretamente dos signos da cultura popular, da publicidade e dos meios de comunicação, transpondo-os para o espaço da arte e, Andy Warhol, como um grande expoente desse movimento, se impõe nesse cenário como figura central e paradigmática. Sua produção artística, ancorada na repetição serigráfica de ícones pop como Marilyn Monroe e as latas de sopa Campbell's, opera uma crítica ambígua à cultura capitalista: ao mesmo tempo em que mimetiza sua superficialidade e seus mecanismos de fetichização, revela a instabilidade das imagens e dos valores que sustentam o imaginário coletivo. A escolha de Warhol como objeto de estudo se justifica, portanto, não apenas por sua relevância histórica, mas por sua capacidade de condensar, em sua obra, as tensões entre permanência e transitoriedade, arte e mercadoria, singularidade e reprodutibilidade.

Este trabalho tem como objetivo investigar a noção de efemeridade na *Pop Art* por meio da obra de Andy Warhol, compreendendo de que modo sua prática artística articula crítica e assimilação da lógica do consumo. A metodologia adotada consiste na análise de obras selecionadas do artista, com foco em sua técnica, repertório imagético e contexto de produção, dialogando com referenciais teóricos que discutem a arte na era da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1985), a cultura de massa e os mecanismos de obsolescência simbólica. Dessa forma, pretende-se evidenciar como

Warhol incorpora a ideia de efemeridade em suas produções artísticas, de modo que, mesmo inscritas em suportes duráveis, suas obras atuam como operador crítico na arte.

## 2 O EFÊMERO ENQUANTO CONDIÇÃO PERMANENTE NA MODERNIDADE

### 2.1 Modernidade líquida e obsolescência programada

A noção de modernidade líquida, desenvolvida por Zygmunt Bauman, fornece um importante arcabouço teórico para compreender as transformações socioculturais que envolvem a efemeridade dos objetos, das relações e das imagens na contemporaneidade. Em contraste com a “modernidade sólida”, marcada por estruturas sociais mais estáveis e duradouras, a modernidade líquida caracteriza-se pela fluidez, pela instabilidade e pela constante mutação das formas de vida, consumo e subjetividade. Na modernidade líquida, como afirma Bauman:

As formas sociais não mais têm tempo para se solidificar. E não conseguem servir de moldes para os comportamentos e para as atitudes humanas porque são desmontadas ou se decompõem antes que os indivíduos possam aprendê-las (Bauman, 2001, p. 9).

Essa transitoriedade se estende à esfera dos produtos e das imagens, gerando um ambiente no qual a permanência é substituída pela atualização constante e pela descartabilidade.

Nesse contexto, emerge o conceito de obsolescência programada, originalmente formulado no campo industrial por Justus George Frederick, segundo Slade (2007), mas que se expande para abarcar não apenas objetos materiais, como também informações e modos de estar no mundo. Os produtos são planejados para ter uma vida útil reduzida, a fim de estimular o consumo contínuo, promovendo uma lógica na qual o novo já nasce com data de vencimento. A consequência dessa dinâmica é a naturalização da efemeridade, que se torna não apenas inevitável, mas desejável: é preciso consumir rapidamente, pois tudo se tornará obsoleto em breve.

Bauman destaca essa lógica ao afirmar que “a atualidade dos objetos de consumo é breve e seu ciclo de vida, curto. A única promessa que os produtos modernos cumprem com regularidade é a de se tornarem obsoletos” (Bauman, 2001, p. 104). Tal constatação não se aplica apenas ao âmbito econômico, mas estrutura a própria sensibilidade contemporânea, na qual relações, identidades e valores são

frequentemente substituídos com a mesma facilidade com que se trocam mercadorias.

Dessa maneira, a modernidade líquida e a obsolescência programada operam em conjunto, moldando uma cultura na qual o efêmero não é apenas uma condição, mas um imperativo. Essa compreensão é fundamental para analisar práticas artísticas que se apropriam dessa lógica, como é o caso da *Pop Art* e da obra de Andy Warhol, que mimetiza os ciclos do consumo e da obsolescência como forma de crítica cultural.

## **2.2 A emergência da cultura de massa e sua relação com o efêmero**

A cultura de massa, como fenômeno social e estético, emerge no contexto da modernidade industrial e urbana, especialmente a partir do final do século XIX e início do século XX. Sua consolidação se dá em paralelo ao avanço das tecnologias de comunicação e reprodução, como a imprensa, o rádio, o cinema, a televisão e, posteriormente, a internet, que permitiram a disseminação em larga escala de conteúdos culturais padronizados e destinados a um público amplo e heterogêneo.

Diferente da cultura erudita, tradicionalmente associada à permanência, à originalidade e à contemplação, a cultura de massa é marcada por sua acessibilidade, reprodutibilidade e, sobretudo, transitoriedade. Seus produtos são fabricados para o consumo imediato e, muitas vezes, descartável. O novo precisa rapidamente substituir o antigo, criando um ciclo incessante de produção e obsolescência cultural. A efemeridade, nesse contexto, não é um efeito colateral, mas uma característica estrutural.

A estética da cultura de massa dialoga diretamente com a lógica do mercado. Filmes, músicas, modas, imagens e celebridades são lançados com grande impacto, mas logo perdem relevância diante da próxima novidade. Trata-se de um regime de visibilidade que depende da constante atualização, da velocidade e da repetição. Nesse sentido, o efêmero torna-se o modo dominante de existir no imaginário coletivo, atravessando não apenas os produtos culturais, mas também os afetos, os discursos e as identidades.

O teórico francês Edgar Morin, ao estudar a cultura de massa, observou que ela opera através de “uma lógica de consumo simbólico”, em que os mitos, os ídolos

e os estilos são continuamente fabricados e consumidos com rapidez, muitas vezes antes mesmo de se sedimentarem como valores ou referências culturais duráveis e tal rapidez impede o aprofundamento e favorece a superficialidade.

A relação entre cultura de massa e efemeridade se intensifica com a introdução da publicidade como linguagem dominante da comunicação contemporânea. A publicidade transforma tudo em imagem atrativa e fugaz, vendendo não apenas produtos, mas estilos de vida, sensações e identidades que devem ser substituídas constantemente para manter o desejo em circulação. Nesse ambiente saturado, a repetição e a obsolescência se tornam formas de controle simbólico, o que não é promovido, desaparece; o que não se renova, morre.

Essa lógica é apropriada e criticada por movimentos artísticos como a *Pop Art*, que transforma os ícones da cultura de massa, celebridades, embalagens, slogans, em matéria da arte. A obra de Andy Warhol, nesse sentido, se destaca por sua ambiguidade, ao mesmo tempo que reproduz os códigos da cultura de massa, também os tensiona, revelando sua superficialidade, sua serialização e sua dependência do efêmero, pois opera sob uma lógica de produção em massa, ancorada na transitoriedade dos objetos e das ideias.

Portanto, compreender a cultura de massa é compreender a naturalização da efemeridade como valor e estratégia. Em vez de buscar o durável ou o essencial, essa cultura celebra o transitório, o consumo rápido e a imagem que brilha brevemente antes de desaparecer. Tal dinâmica influencia o comportamento coletivo, pois provém das estruturas do modo econômico ocidental que avança desde o século XV com o início do processo de surgimento do capitalismo e, conseqüentemente, também está presente nos modos de produção artística, exigindo novas formas de produção crítica.

### **2.3 A lógica do descartável nas sociedades contemporâneas**

A lógica do descartável tornou-se uma das marcas mais evidentes das sociedades contemporâneas, refletindo um modelo de organização econômica e simbólica pautado pelo consumo rápido, pela obsolescência e pela substituição constante. Essa lógica ultrapassa o âmbito dos produtos materiais e infiltra-se nas relações humanas, nas formas de trabalho, nas estruturas afetivas e nas práticas

culturais. Viver sob a lógica do descartável significa, em última instância, estar imerso em um tempo acelerado, em que nada é feito para durar.

No plano econômico, essa dinâmica está intimamente ligada ao modelo capitalista de produção em massa e à obsolescência programada, segundo a qual os bens são concebidos com vida útil limitada para garantir o giro permanente do mercado. Não se trata apenas de desgaste físico, mas de um envelhecimento simbólico planejado: produtos tornam-se “velhos” não por perderem a funcionalidade, mas por não corresponderem mais às tendências ou expectativas mais recentes. Nesse sentido, a novidade passa a ser mais valorizada do que a permanência, e o consumo se torna um fim em si mesmo.

Essa lógica também opera no plano cultural e subjetivo. Imagens, informações, modas e até mesmo pessoas são constantemente substituídas, acompanhando um fluxo ininterrupto de visibilidade e esquecimento. Como observa Zygmunt Bauman, na modernidade líquida, os vínculos sociais são frágeis, e as relações tendem a ser “desmontáveis”, tal como os produtos descartáveis que consumimos: “A era líquida moderna é caracterizada pela desvalorização da durabilidade. Nada deve durar muito. Compromissos a longo prazo são substituídos por conexões passageiras” (Bauman, 2001, p. 146).

A descartabilidade, assim, não é apenas uma prática econômica, mas uma forma de subjetivação. As identidades tornam-se maleáveis, os vínculos instáveis e os afetos utilitários. Esse modelo se reflete na maneira como lidamos com o tempo, com o corpo, com os desejos e com os objetos ao nosso redor. A estética do novo, com sua promessa de inovação constante, esconde, muitas vezes, uma cultura do desperdício, em que tanto recursos materiais quanto humanos são consumidos e abandonados.

Como aponta Bauman, vivemos em uma era em que “nada deve durar muito” e os vínculos, objetos e imagens são constantemente substituídos, e a *Pop Art*, em especial na obra de Andy Warhol, opera uma torção nesta lógica: aquilo que deveria desaparecer no fluxo acelerado do consumo é fixado, monumentalizado e convertido em símbolos de permanência. Ao atribuir uma condição icônica a embalagens, anúncios e mercadorias, a arte escancara a contradição entre o tempo curto do consumo e o tempo longo da obra, obrigando o espectador a contemplar o que, via

de regra, deveria ser ignorado. Nesse deslocamento, o banal ganha valor simbólico e expõe as vísceras da sociedade de consumo, evidenciando que a descartabilidade não é apenas uma prática econômica, mas também um modo de subjetivação e de relação com o mundo. A potência crítica, portanto, emerge do choque entre efemeridade e permanência, revelando a artificialidade de uma cultura que celebra a novidade e o desperdício.

No campo da arte, é possível identificar essa lógica tensionada nas produções de alguns artistas e movimentos das neovanguardas, como os *Happenings*, a *Land Art* e a *Pop Art*, que buscaram não apenas refletir, mas também criticar a efemeridade e a superficialidade promovidas pela cultura do consumo. A *Pop Art*, nesse contexto, assume uma posição ambígua, ao mesmo tempo em que mimetiza os produtos e signos descartáveis da publicidade e da cultura popular, também os monumentaliza, questionando seus sentidos e a própria ideia de permanência simbólica. Essa monumentalização de objetos efêmeros, como se vê nas obras de Andy Warhol, constitui um gesto crítico que revela as contradições da sociedade de consumo pois, ao elevar o banal à condição de ícone, a arte evidencia a instabilidade dos valores que sustentam a cultura visual moderna.

Historicamente, o ato de monumentalizar esteve associado à fixação da memória e à legitimação de valores considerados universais e duradouros. Warhol, contudo, subverte essa tradição ao monumentalizar o transitório e o ordinário, evidenciando a artificialidade dos mecanismos de consagração cultural, pois desloca o status da imagem. Nesse deslocamento, a monumentalização deixa de ser um gesto de glorificação para tornar-se uma estratégia de crítica, através do ato irônico de reposicionar elementos banais em um pedestal invisível, Warhol expõe a contradição de uma cultura que transforma o efêmero em símbolo e o ícone em mercadoria.

Ao conferir estatuto monumental ao descartável, Warhol inverte a lógica da obsolescência e transforma o ordinário em campo de crítica. Aquilo que é comum e repetitivo torna-se instrumento de reflexão sobre os mecanismos de valorização e consumo da imagem, ao deslocar o trivial para o espaço da arte, o artista revela que a potência crítica do ordinário está em sua capacidade de evidenciar as contradições de uma cultura que simultaneamente celebra e descarta seus próprios ícones. Por meio da materialidade e da apresentação desses objetos como obras de arte, Warhol mostra que o descartável não se limita a um aspecto material, mas reflete uma

transformação mais profunda das relações sociais e simbólicas, nas quais o valor é definido pela visibilidade e pela circulação.

### 3 A EMERGÊNCIA DA POP ART

#### 3.1 Origem da Pop Art

A *Pop Art* emergiu entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960 como um fenômeno profundamente enraizado nas transformações culturais do pós-guerra, particularmente no que diz respeito à ascensão da sociedade de consumo e ao predomínio das imagens midiáticas. Ao contrário das vanguardas do início do século XX, a *Pop Art* não se propôs a romper com a cultura popular, mas a absorvê-la criticamente. Como afirma Sônia Salzstein, os artistas pop “fazem do universo da cultura de massa o próprio campo da arte, sem que essa operação implique uma crítica explícita a esse universo, mas tampouco significando sua aceitação pura e simples” (Salzstein, 2006, p. 258).

O movimento tem origens simultâneas na Inglaterra e nos Estados Unidos, com características e motivações distintas em cada contexto. Na Inglaterra, o *Independent Group*, ativo desde o início da década de 1950, foi responsável por elaborar uma crítica sofisticada ao racionalismo moderno por meio da apropriação dos produtos da cultura popular.

**Figura 1 - Just What is It That Makes Today's Homes So Different, so Appealing?**



Fonte: Hamilton, 1956.

Richard Hamilton, uma de suas figuras centrais, cria em 1956 a colagem *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, sintetizando com ironia as promessas da vida moderna: consumo, lazer, tecnologia e erotismo. Nessa fase inicial, a *Pop Art* britânica, segundo Salzstein, “mantém ainda uma certa distância irônica e analítica diante dos objetos culturais que elege como tema” (Salzstein, 2006, p. 258).

Já nos Estados Unidos, a *Pop Art* nasce de uma imersão mais direta na lógica do consumo e da publicidade. Com artistas como Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Claes Oldenburg e Andy Warhol, o movimento se alimenta da saturação de imagens e do ritmo industrial da produção cultural. A repetição, a impessoalidade e a apropriação de imagens banais, como as latas de sopa Campbell's ou os rostos de celebridades, passam a constituir a nova gramática visual da arte.

**Figura 2 - Campbell's Soup Can (Tomato Rice)**



Fonte: Warhol, 1961.

Nesse sentido, Andy Warhol se torna o símbolo maior dessa virada. Ao utilizar a serigrafia para reproduzir imagens da cultura de massa, Warhol elimina os traços da subjetividade autoral e apresenta ao público uma arte de superfície, voltada à serialidade e à aparência. Como destaca Salzstein, Warhol torna-se um emblema do artista que desaparece na imagem, que apaga sua presença em nome da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1985) e da lógica mercadológica. Ainda que a

atitude pareça celebrar o mundo do consumo, ela carrega ambivalências: o que parece pura adesão pode também ser compreendido como forma de desvelar a vacuidade das imagens com que o cotidiano se preenche (Salzstein, 2006, p. 258).

Diferentemente do expressionismo abstrato, que valorizava o gesto e a interioridade, a *Pop Art* se ancora na exterioridade da imagem pronta, reproduzida e banal. Mas essa operação, longe de ser inocente, revela a “astúcia” mencionada no título do ensaio de Salzstein: trata-se de uma arte que se insere na lógica do consumo para, de dentro, desmontar suas promessas e ilusões. A cultura de massa, com toda sua sedução e superficialidade, se transforma assim em campo de ambiguidade e tensão.

Ao apropriar-se dos signos da publicidade e dos objetos cotidianos, a *Pop Art* não apenas refletiu sua época, mas também a moldou. Segundo Salzstein, a arte pop foi o modo específico com que a arte moderna respondeu à massificação da cultura, à estetização da mercadoria e à espetacularização da vida social (Salzstein, 2006, p. 258). Sua herança é ainda presente na arte contemporânea, onde a fronteira entre arte e cultura de massa continua a ser tensionada e explorada.

### **3.2 A apropriação da linguagem publicitária e dos produtos de consumo**

Um dos traços mais marcantes da *Pop Art* foi a apropriação deliberada da linguagem publicitária e dos produtos de consumo como forma de reorganizar o repertório visual da arte. Ao deslocar os códigos visuais da propaganda e das embalagens para o contexto da galeria, os artistas pop desafiaram as noções tradicionais de originalidade, autoria e valor estético. Nesse processo, a *Pop Art* não apenas refletia a cultura do consumo, mas também a reproduzia, mimetizava e, muitas vezes, parodiava.

A publicidade, especialmente nos Estados Unidos do pós-guerra, tornou-se uma das formas mais influentes de comunicação visual. Seus elementos, frases curtas e impactantes, cores vibrantes, imagens idealizadas de produtos e pessoas, eram projetados para capturar a atenção de um público cada vez mais exposto aos meios de massa. Os artistas pop reconheceram esse poder simbólico e passaram a utilizá-lo como matéria artística.

**Figura 3 - Marilyn Monroe (Marilyn)**



Fonte: Warhol, 1967.

Andy Warhol foi o expoente máximo dessa operação. Ao reproduzir em série imagens como as latas de sopa Campbell's, as garrafas de Coca-Cola ou os rostos de Marilyn Monroe, Warhol não apenas retratava ícones da cultura americana, mas também utilizava os próprios métodos da publicidade e da produção em massa, como a serigrafia, para questionar a autenticidade e a aura da obra de arte.

Roy Lichtenstein, por sua vez, apropriou-se dos quadrinhos populares para criar pinturas que replicavam os pontos de retícula e os balões de fala, remetendo diretamente à técnica da impressão gráfica. Ao ampliar esses fragmentos cotidianos, conferia monumentalidade a narrativas triviais, como cenas de romance ou guerra, e revelava os clichês emocionais e visuais da cultura de massa.

A presença constante de marcas, embalagens e objetos comuns (como aspiradores, hambúrgueres ou eletrodomésticos) nas obras de Claes Oldenburg ou Tom Wesselmann reforçava a crítica ao fetichismo das mercadorias, ao mesmo tempo que dissolvia a fronteira entre arte e vida cotidiana. A transformação do objeto de consumo em escultura ou pintura era, portanto, um gesto ambíguo: celebrava e satirizava o consumo, dependendo da leitura do espectador.

Essa apropriação da estética publicitária também tinha implicações formais: os artistas pop abandonaram a pincelada subjetiva e o gesto expressivo do

expressionismo abstrato, preferindo superfícies lisas, imagens planas e composições baseadas na repetição e na serialidade. Essa estética da superfície, muitas vezes vista como fria ou impessoal, refletia um mundo saturado de imagens e de estímulos visuais, onde a arte se confundia com a comunicação visual comercial.

Em síntese, ao incorporar a linguagem publicitária e os produtos de consumo, a *Pop Art* operou uma inflexão decisiva na arte moderna: substituiu o drama da subjetividade pelo espetáculo do cotidiano, e a interioridade do artista pela exterioridade do mercado. Contudo, essa operação não foi meramente descritiva ou mimética, tratava-se de uma crítica incisiva, ainda que ambígua, às formas de vida e aos desejos moldados por uma sociedade consumista e espetacularizada.

### **3.3 Andy Warhol e a *Pop Art***

A relação entre Andy Warhol e a *Pop Art* é central não apenas para a consolidação do movimento nos Estados Unidos, mas também para a transformação radical da arte no século XX. Warhol foi responsável por levar às últimas consequências as tensões entre arte e cultura de massa, entre gesto artístico e repetição industrial, entre subjetividade e superfície. Segundo Benjamin H. D. Buchloh, Warhol representou “o caso mais extremo de uma postura artística que rejeita a transcendência estética tradicional” (Buchloh, 1989, p. 40). Sua obra foi um divisor de águas ao instaurar uma lógica visual que abdicava da profundidade e da expressividade, substituindo-as por uma arte “unidimensional”.

Warhol ingressa na cena artística nova-iorquina com um repertório visual oriundo da publicidade, da moda e do design gráfico. Desde o início, seus trabalhos são marcados por uma relação direta com a reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1985) e com o universo dos bens de consumo. Para Buchloh, o gesto mais decisivo de Warhol foi o de ter “introduzido um modelo de representação que já não mais distinguia entre o objeto e sua imagem, entre o real e a mercadoria” (Buchloh, 1989, p. 43). Ao pintar latas de sopa Campbell's ou retratar celebridades como Marilyn Monroe e Elvis Presley, Warhol além de tematizar a cultura pop, estabeleceu uma nova lógica de representação em que o valor da imagem reside justamente na sua banalidade.

**Figura 4 - Michael Jackson**

Fonte: Warhol, 1984.

O uso da serigrafia, técnica industrial de reprodução, foi fundamental nesse processo. Ao empregar esse procedimento mecânico, Warhol forjava a inibição de traços de autoria e expressão individual. Buchloh observa que a escolha da serigrafia “sinalizava uma recusa consciente da pintura enquanto gesto subjetivo e heróico” (Buchloh, 1989, p. 46). Em lugar do drama do artista moderno, Warhol propunha a neutralidade da máquina. Essa planificação da imagem, sem sombra, sem perspectiva, sem interioridade, instaurava aquilo que Buchloh chama de “uma estética da equivalência indiferente” (Buchloh, 1989).

Essa “neutralidade visual”, no entanto, não deve ser confundida com a ausência de crítica. Ao contrário, a estética repetitiva e impessoal de Warhol é, para Buchloh, uma forma incisiva de revelar o esvaziamento dos signos na era da cultura de massa. A repetição dos retratos de ícones midiáticos, por exemplo, não glorifica essas figuras, mas “expõe sua transformação em fetiches reprodutíveis, sua conversão em mercadoria pura” (Buchloh, 1989, p. 49). Assim, a arte de Warhol pode ser lida como uma crítica silenciosa, quase cínica, ao sistema de produção e circulação de imagens na sociedade capitalista avançada.

Além disso, Warhol rompe com as expectativas tradicionais de engajamento político ou existencial da arte moderna. Ele não oferece respostas nem denúncias diretas. Ao contrário, ele opera pela exposição fria da superfície. Como sintetiza Buchloh: “Warhol esvazia a arte de qualquer profundidade ética, psicológica ou formal, produzindo uma arte da aparência pura” (Buchloh, 1989, p. 52). Essa aparência, contudo, é profundamente sintomática da época: encarna a lógica social do espetáculo, a estetização da mercadoria e a serialização da experiência cotidiana.

**Figura 5 - Sylvester Stallone**



Fonte: Warhol, 1980.

Ao final da década de 1960, Warhol já havia consolidado não apenas uma obra, mas um modelo radical de operação artística. Sua prática deslocou os parâmetros da arte ocidental moderna, substituindo a ideia de estilo pessoal pela repetição indiferente, o conteúdo político pela ambiguidade visual, e o artista como gênio criador pelo artista como operador de imagens. Como conclui Buchloh: “Warhol marca a passagem da arte moderna à sua pós-história, onde o gesto artístico já não é nem novo, nem revolucionário, mas reproduzível, funcional e, sobretudo, comercial” (Buchloh, 1989, p. 61).

A emergência da *Pop Art*, em especial na obra de Andy Warhol, também pode ser compreendida como uma inflexão crítica frente ao Expressionismo Abstrato, movimento que havia consolidado a centralidade de Nova York no pós-guerra com a valorização do gesto individual e da subjetividade como expressão autêntica do “eu”. Se no expressionismo abstrato a pintura assumia uma dimensão quase transcendental, vinculada a valores de interioridade e à aura da obra única, Warhol promoveu uma virada para a impessoalidade e para a repetição maquínica, apropriando-se de imagens midiáticas e de produtos de consumo massificado. Essa despersonalização do ato artístico, encenada por meio da serigrafia e da lógica da série, não apenas ironizava a noção moderna de originalidade, mas também implicava um rompimento simbólico com a cultura burguesa que sustentava a aura heroica da pintura expressionista em lugar da interioridade espiritualizada, Warhol expunha a superficialidade das mercadorias e celebridades como signos vazios, desestabilizando o valor burguês da arte como espaço de transcendência e autenticidade subjetiva.

**Figura 6 - Number 18**



Fonte: Pollock, 1950.

### **3.4 A *Pop Art* no contexto brasileiro**

No Brasil, a recepção da *Pop Art* se deu de maneira complexa e atravessada por especificidades históricas e culturais. Diferentemente do contexto norte-

americano, marcado pela prosperidade econômica e pela consolidação da sociedade de consumo, os anos 1960 no Brasil foram um período de modernização acelerada, mas também de instabilidade política e tensões sociais. É nesse cenário que se insere a obra de Antonio Dias, frequentemente associada ao universo pop, embora marcada por uma radicalidade distinta daquela que se consolidou nos Estados Unidos.

Como observa Sônia Salzstein em “Cultura pop: astúcia e inocência” (2006), os trabalhos de Antonio Dias nos anos 1960 incorporavam simultaneamente “o realismo maligno de Andy Warhol como a revolta romântica de Guy Debord e dos situacionistas, para não mencionar o transe de deboche e fetichismo consumista vivido nos trabalhos de Antonio Dias do período” (Salzstein, 2006, p. 258). Essa formulação evidencia a singularidade de sua produção: ao mesmo tempo em que dialogava com a estética pop, apropriando-se de signos gráficos, imagens banais e cores chapadas, Dias desestabilizava a aparente neutralidade desses recursos, transformando-os em veículos para tematizar a violência, o erotismo e a alienação que permeavam a cultura de massas. Diferentemente da suavidade e da frieza mecânica de Warhol, sua obra frequentemente exibia um caráter inquietante, marcado por insinuações de brutalidade, deformação e desconforto.

Essa tensão conferia às imagens um duplo estatuto: de um lado, a sedução cromática e formal própria da linguagem pop; de outro, um conteúdo corrosivo, que expunha as fissuras e contradições do imaginário coletivo. O uso de cores vibrantes e superfícies planas, longe de apenas reproduzir a lógica publicitária, era investido de uma energia disruptiva, capaz de instaurar um campo ambíguo em que prazer visual e crítica social se entrelaçavam. Nesse sentido, Dias mobilizava a estética pop não como celebração do consumo, mas como campo de confronto, em que a promessa de leveza e entretenimento era constantemente atravessada por alusões à violência política e ao esvaziamento subjetivo.

Um exemplo paradigmático dessa operação é a obra “Tudo!” (1965). Nela, Antonio Dias apresenta uma composição de grande impacto visual, construída com cores fortes e formas gráficas que remetem à publicidade e ao cartazismo. Contudo, ao invés de transmitir uma mensagem clara ou sedutora, a palavra “TUDO” em letras garrafais surge como um enunciado ambíguo e excessivo, que ironiza o excesso de promessas da sociedade de consumo e denuncia a saturação de signos na vida contemporânea. Nesse jogo entre a afirmação absoluta e o vazio do enunciado, Dias

revela o caráter alienante da cultura de massas e desloca a estética pop para um terreno de crítica e desconforto.

**Figura 7 - Tudo!**



Fonte: Dias, 1965.

Assim, sua obra evidencia como, no contexto brasileiro, a apropriação da *Pop Art* se deu, entre outras coisas, como uma reelaboração crítica que respondia às condições específicas da modernização periférica e do autoritarismo político. Como destaca Salzstein, esse “transe de deboche e fetichismo consumista” em Antonio Dias não implica inocência, mas uma astúcia estética que desmonta, desde dentro, as ilusões da cultura de massas e de suas imagens sedutoras.

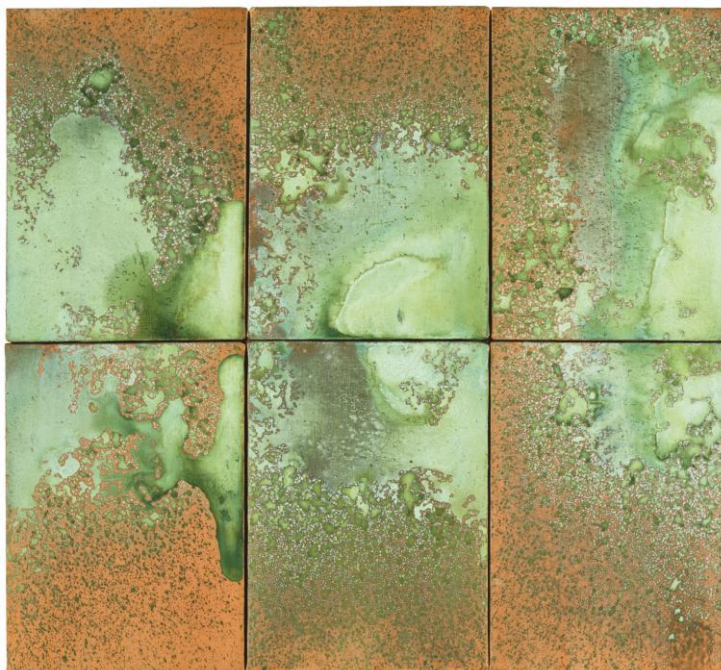
## 4 A PERMANÊNCIA DO SUPORTE E A TRANSITORIEDADE DO SIGNIFICADO

### 4.1 Relações entre permanência do suporte e transitoriedade do significado

A arte contemporânea, especialmente a partir dos anos 1960, passa a operar sobre uma tensão fundamental entre a permanência do suporte material e a transitoriedade do significado simbólico. Essa dicotomia se torna central para compreender o deslocamento de valores ocorrido com a ascensão das neovanguardas e, mais tarde, com as práticas pós-modernas. No capítulo “O retorno do real”, do livro homônimo, Hal Foster analisa como a arte abandona as estruturas formais estáveis e passa a lidar com a instabilidade perceptiva e cultural das imagens, intensificando a divergência entre objeto e sentido.

Foster observa que, a partir das vanguardas dos anos 1960, o objeto artístico deixa de ser um fim em si e passa a funcionar como um “suporte de inscrição” algo sobre o qual se operam significações, que são, por sua vez, mutáveis e instáveis. Como ele afirma: “a materialidade do objeto não garante mais a estabilidade do seu sentido; ao contrário, pode servir de base para sua constante reinterpretação e deslocamento” (Foster, 1996, p. 26). Nesse contexto, a permanência física da obra, sua existência enquanto coisa, não é suficiente para assegurar sua fixidez simbólica.

Esse descolamento entre materialidade e sentido se intensifica nas práticas que emergem como reações críticas ao formalismo modernista. Enquanto este buscava uma “pureza” dos meios e uma autorreferência estética, as práticas pós-minimalistas e conceituais se orientam pela abertura para o contexto social, histórico e político. A obra passa a depender cada vez mais de suas condições de recepção e dos discursos que a atravessam. Foster afirma: “o real aqui não é algo que se manifesta como presença plena; é antes aquilo que retorna como diferença, como o que escapa ao sistema de representação” (p. 28). Ou seja, o real não é a matéria estável da obra, mas o seu resto, seu excesso, aquilo que não se fixa.

**Figura 8 - Oxidation**

Fonte: Warhol, 1977–78.

Essa perspectiva torna particularmente relevante o estatuto da imagem na cultura contemporânea. Em um mundo saturado por imagens produzidas por meios tecnológicos de registro, através da manipulação mecânica ou eletrônica, que não resultam diretamente da mão do artista, mas de aparelhos e processos automáticos de reprodução, o suporte artístico tradicional, seja tela, escultura ou instalação, é confrontado com a efemeridade dos sentidos. Foster escreve: “o significado agora é um campo de disputa, instável e construído, em vez de algo garantido pela presença do artista ou pela integridade do objeto” (Foster, 1996, p. 30). Assim, a obra deixa de ser portadora de um conteúdo estático para tornar-se um dispositivo em aberto, sujeito a leituras cambiantes conforme o tempo e o contexto.

Esse cenário também altera o papel do artista e do espectador. O artista não é mais aquele que projeta um sentido universal a partir de uma forma duradoura, mas sim alguém que intervém nas estruturas simbólicas existentes, revelando suas fissuras. Do outro lado, o espectador é chamado a interpretar, reconfigurar e até participar da constituição da obra, tornando-se parte ativa no processo de significação. Como resume Foster: “o retorno do real é sempre parcial, fragmentário, diferido — ele resiste à simbolização plena, ao mesmo tempo em que a exige” (Foster, 1996, p. 36).

Desse modo, a arte contemporânea se constitui numa tensão permanente: ela insiste em um corpo (um suporte físico que permanece), mas sabe que o que lhe confere sentido, o simbólico, o político, o cultural, é fundamentalmente transitório. Essa instabilidade é, paradoxalmente, o que permite à obra permanecer viva, aberta a novos embates, leituras e experiências. Como tal, a arte do presente não busca resolver essa tensão, mas habitá-la.

#### **4.2 A materialidade da técnica em Andy Warhol**

A técnica da serigrafia utilizada por Andy Warhol, apropriada do campo industrial para o universo artístico, permitiu ao artista não apenas multiplicar imagens com rapidez e aparente neutralidade, mas também instaurar um regime visual que redefinia o estatuto da pintura. A serigrafia, ao contrário da pincelada expressionista que dominava a cena anterior, eliminava os gestos individuais e a interioridade autoral, produzindo superfícies planas, uniformes, aparentemente impessoais. Contudo, essa impessoalidade não deve ser confundida com ausência de intencionalidade, é justamente na insistência da superfície e na repetição mecânica que se revela o programa crítico de Warhol.

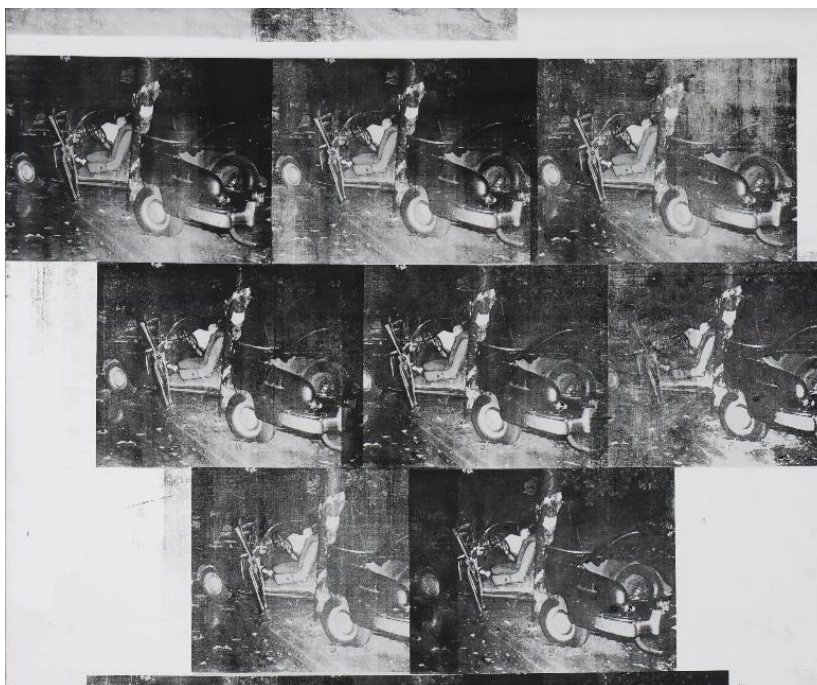
A superfície, no caso de Warhol, é o campo da imagem enquanto pele: lisa, brilhante, reproduzível, como um espelho que apenas devolve ao espectador aquilo que já circula na esfera pública, rostos de celebridades, logotipos, produtos de consumo. Mas, ao mesmo tempo, essa superfície é constantemente perturbada pelos rastros deixados pelo processo serigráfico, falhas na transferência da tinta, borrões, sobreposições irregulares, zonas de saturação e de esmaecimento. Essas marcas não anulam a lógica mecânica, mas introduzem nela um elemento fantasmático, como se as imagens carregassem consigo a memória da repetição e do desgaste.

Os retratos de Marilyn Monroe são exemplos nesse sentido. Enquanto a imagem é reiterada em série, os desvios técnicos fazem emergir uma oscilação entre presença e ausência, ora o rosto surge nítido e sedutor, ora desbotado, como uma máscara gasta pelo excesso de exposição. O mesmo ocorre em obras como “*Disaster Series*”, nas quais Warhol explora as potencialidades da serigrafia. Nessas telas, acidentes de automóvel, suicídios ou a cadeira elétrica são repetidos em sequência,

quase como se se tratasse de uma transmissão jornalística interrompida por falhas técnicas. A imagem, multiplicada à exaustão, não comunica apenas a saturação midiática, mas incorpora no próprio corpo da obra a instabilidade do signo. Cada borrão, mancha ou deslocamento da tinta sobre a tela reforça a sensação de desgaste da imagem e aponta para um excesso que não pode ser contido. Como observa Benjamin Buchloh:

A unidimensionalidade de Warhol não se refere a uma supressão da profundidade psicológica em favor da superfície neutra, mas à insistência em tornar essa superfície o lugar em que a própria história social da imagem se manifesta” (Buchloh, 1989, p. 107).

**Figura 9 - White Disaster (White Car Crash 19 Times)**



Fonte: Warhol, 1963.

Assim, a serigrafia deixa de ser apenas uma técnica de reprodução industrial para se converter em um dispositivo crítico. A falha, que na lógica da produção em massa deveria ser eliminada, adquire centralidade, revelando o caráter instável e efêmero das imagens que circulam no espaço da cultura de massa. Warhol, ao contrário de artistas do expressionismo abstrato, não pretende imprimir sua subjetividade ou “gesto autêntico” na tela, mas permitir que o maquinário da reprodução revele as fissuras de um sistema que se pretende homogêneo e eficiente.

Nesse sentido, como aponta Hal Foster, há em Warhol uma dimensão de “retorno do real”, na medida em que o trauma, a violência e a morte, recalçados pelo fluxo incessante das imagens midiáticas, retornam como resíduos espectrais inscritos na superfície pictórica.

Essa dimensão espectral é decisiva para compreender a intencionalidade crítica das obras. Nas séries de desastres, o que deveria ser apagado pela repetição, a morte e a violência, é, paradoxalmente, aquilo que retorna com mais força a cada aparição. A tela torna-se um espaço de fantasmagoria (Benjamin, 2009), onde o acontecimento traumático não cessa de se reinscrever. A serigrafia, ao borrar contornos e manchar superfícies, inscreve na obra a própria impossibilidade de fixar o sentido. O resultado não é a neutralidade da superfície, mas um campo de instabilidade em que o olhar do espectador oscila entre a frieza do registro mecânico e a inquietação diante do irrepresentável.

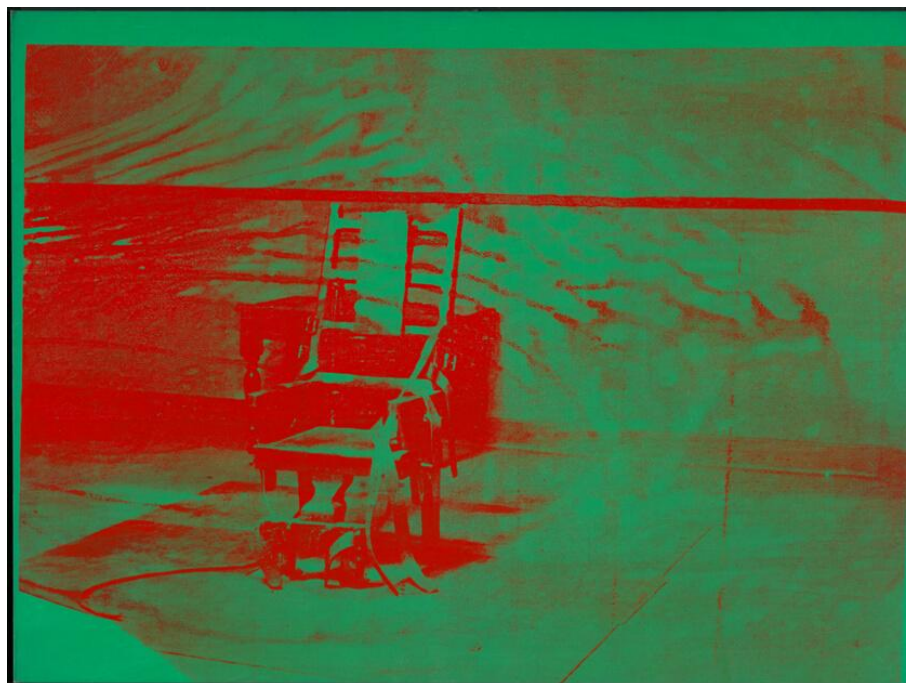
Em contrapartida, nas séries dedicadas a ícones do consumo, como as latas de *Campbell's Soup* ou as garrafas de Coca-Cola, a repetição parece insistir no contrário, na imortalidade do signo mercadológico. Contudo, também aqui as pequenas variações, borrões e diferenças mínimas entre uma serigrafia e outra revelam que nem mesmo o logotipo corporativo resiste incólume à lógica da reprodução. O desgaste material da tinta, a falha na impressão e as diferenças cromáticas denunciam que a permanência do signo é sempre ilusória. A superfície se apresenta, portanto, como o lugar em que se confrontam duas forças: a permanência ideológica das marcas e a transitoriedade material de sua inscrição.

Com isso, Warhol evidencia que a modernidade imagética se sustenta sobre uma contradição fundamental: de um lado, a promessa de permanência e estabilidade do objeto cultural; de outro, a realidade de sua contínua obsolescência e substituição. A serigrafia funciona como metáfora material dessa tensão, pois, ao mesmo tempo em que produz a ilusão de séries infinitas, imprime nas obras as marcas de um processo precário, falho e transitório. Esse jogo entre permanência e efemeridade, entre estabilidade e instabilidade, constitui o núcleo crítico de sua poética.

Dessa forma, a técnica de Warhol não pode ser reduzida a uma suposta neutralidade ou a um simples reflexo da cultura de massa. Ao contrário, ela opera como um mecanismo de revelação, trazendo à superfície os fantasmas da repetição,

os rastros da obsolescência e os restos de um real que resiste à homogeneização imagética. Como sintetiza Foster, “é justamente no excesso da repetição que o trauma retorna” (Foster, 1996, p. 132), e é nesse retorno que a arte de Warhol adquire sua força crítica.

**Figura 10 - Big Electric Chair**



Fonte: Warhol, 1967–1968.

### **4.3 A estética do efêmero como estratégia crítica**

A partir da segunda metade do século XX, a efemeridade, antes vista como um traço marginal ou acessório, passa a ocupar o centro da criação artística, sendo mobilizada como uma estratégia crítica contra os paradigmas dominantes da arte moderna. O que antes se entendia como “obra de arte”, objeto durável, autônomo, legitimado por instituições, começa a ser subvertido por práticas que exploram o transitório, o contingente e o descartável como forma de tensionar os sistemas de valor, autoria e permanência na arte. Nesse sentido, a estética do efêmero torna-se um instrumento de resistência e desmontagem das convenções modernas.

No ensaio “Cultura pop: astúcia e inocência” (2006), Sônia Salzstein observa que os artistas da *Pop Art*, ao invés de rejeitarem a cultura de massa, optaram por operar de dentro dela. A incorporação do descartável e do transitório, embalagens,

imagens publicitárias, ícones momentâneos da mídia, torna-se uma forma ambígua de crítica, que tanto denuncia quanto reproduz os mecanismos da cultura de consumo. Como ela afirma, esses artistas “abdicam do lugar de exterioridade crítica que o artista moderno ocupava” e, ao fazerem isso, “produzem uma crítica irônica e astuciosa a partir do interior da própria lógica do sistema cultural dominante”. A estética do efêmero, nesse caso, não está apenas ligada à forma ou ao suporte, mas ao conteúdo volátil das imagens que circulam na esfera pública, sendo apropriadas e recontextualizadas como arte.

Essa operação crítica se acentua nas práticas da neovanguarda e da arte conceitual, analisadas por Hal Foster em “Quem tem medo da neovanguarda?” (1996). Foster aponta que muitos artistas do período buscavam “minar as estruturas convencionais da arte” por meio de “práticas que resistem à musealização e à mercantilização”. O caráter temporário da performance, da instalação, da arte processual e dos *happenings* não é apenas uma escolha estética, mas uma recusa a se submeter às dinâmicas do mercado e da institucionalização. A efemeridade é, portanto, um gesto de recusa, mas também de abertura: ao escapar da fixidez, a obra se torna mais receptiva ao contexto, à política e à experiência direta.

Foster também problematiza o risco da reabsorção institucional dessas estratégias efêmeras. Ao mesmo tempo em que a arte se torna volátil e instável, o sistema da arte demonstra grande capacidade de incorporar até mesmo o que lhe é crítico. Ainda assim, como o autor argumenta, a arte neovanguardista “mantém ativa a tensão entre ruptura e assimilação”, e é nesse entre-lugar que a estética do efêmero ganha sua potência crítica. Ela não se fixa como linguagem formal, mas como gesto de desestabilização.

A questão da efemeridade na obra de Andy Warhol, mesmo quando veiculada por suportes permanentes como a tela ou a serigrafia, revela uma tensão crítica central na *Pop Art*: a permanência do objeto artístico contrasta com a fugacidade de seus conteúdos. Essa dualidade permite que Warhol opere uma crítica incisiva à lógica de consumo e à superficialidade imagética da cultura de massa.

Warhol reproduz imagens descartáveis (celebridades, produtos industrializados, acidentes, manchetes sensacionalistas) em meios tradicionais da arte, como a pintura em tela, o que produz um efeito de deslocamento: o que deveria

ser transitório (uma lata de sopa, um rosto de revista) ganha um estatuto de durabilidade e contemplação. Ao fazer isso, Warhol “congela” o efêmero, como se o transformasse em ícone religioso ou em vestígio arqueológico da cultura contemporânea. O uso da serigrafia reforça essa operação ao simular a reprodução mecânica, esvaziando o gesto autoral e a aura da obra única, o que, paradoxalmente, preserva o conteúdo banal num suporte estável.

Benjamin Buchloh, em “*Andy Warhol’s one-dimensional art: 1956-1966*” (1989), aponta que essa operação não é neutra: ao repetir obsessivamente imagens da mídia, Warhol revela sua vacuidade e seu automatismo. Segundo Buchloh, Warhol se apropriava das imagens com o mesmo distanciamento com que a cultura as consome, tornando a repetição uma crítica à serialidade alienante da vida moderna. Nesse sentido, a permanência do suporte não celebra o conteúdo, mas o evidencia como sintoma: “O conteúdo da imagem pop é menos uma afirmação da cultura de massa do que o registro da sua impossibilidade de significar” (Buchloh, 1989, p. 53).

Assim, a permanência do suporte em Warhol não elimina a instabilidade de seus significados, mas antes a potencializa, pois o emprego da serialidade e da repetição, aliadas ao processo técnico da serigrafia, introduzem falhas, rastros e variações que remetem à transitoriedade das imagens na cultura de massa. Como observa Foster (1996), o “retorno do real” implica justamente na fricção entre a materialidade da obra e a fluidez de seus significados, permitindo que a arte se coloque como espaço de crítica e de revelação das contradições da experiência contemporânea. Nesse sentido, o trabalho de Warhol evidencia que a permanência do objeto artístico não garante a fixidez de sua interpretação, mas antes, abre espaço para que o efêmero se inscreva de forma durável, instaurando uma tensão central na arte do século XX.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desenvolvido ao longo deste trabalho buscou compreender de que maneira a noção de efemeridade, presente no pensamento contemporâneo, como expressão da instabilidade e da transitoriedade que caracterizam as relações sociais, os objetos de consumo e as formas de experiência, encontra uma tradução estética e crítica na obra de Andy Warhol. A efemeridade, nesse contexto, não se restringe à brevidade temporal, mas refere-se à condição volátil dos significados e valores em uma sociedade marcada pelo fluxo contínuo de informações, imagens e mercadorias. Partiu-se, da problematização sobre a lógica do consumo e da obsolescência como traço fundamental da modernidade tardia, apoiando-se na perspectiva de Zygmunt Bauman acerca da modernidade líquida e na constatação de que, na sociedade de massa, os objetos, as relações e até mesmo as imagens se tornam descartáveis. Esse ponto de partida estabeleceu as bases para refletir sobre como a arte, em particular a *Pop Art*, pode tanto reproduzir quanto questionar os mecanismos de efemeridade que estruturam a vida cultural contemporânea.

Ao abordar os fundamentos teóricos da modernidade líquida e da obsolescência programada, destacou-se como a transitoriedade se tornou não apenas um dado circunstancial, mas um princípio organizador da vida social. A ideia de que nada é feito para durar, mas sim para ser substituído, desloca-se dos objetos técnicos para as práticas simbólicas, afetando também a esfera da arte. Esse movimento torna-se ainda mais relevante quando se observa a forma como Warhol incorpora à sua produção justamente os ícones e mercadorias da sociedade de consumo, deslocando-os do espaço cotidiano para o espaço artístico. Sua obra, nesse sentido, torna-se um espelho crítico de seu tempo, ao mesmo tempo em que se inscreve nele de maneira ambígua.

Ao explorar a emergência da cultura de massa e sua relação com o efêmero, a contribuição de autores como Edgar Morin e Sonia Salzstein evidenciou como o imaginário popular e os meios de comunicação de massa passaram a ditar os ritmos e conteúdos da experiência coletiva. Nesse contexto, Warhol apropria-se de imagens de celebridades, produtos industriais e cenas de violência mediadas pela imprensa, sublinhando o quanto o efêmero da cultura midiática é também constitutivo da memória social. O gesto artístico de Warhol, entretanto, não se limita a uma

reprodução acrítica, ao monumentalizar tais imagens em telas de grande escala, ele promove um duplo movimento de consagração e desgaste, apontando para o paradoxo entre permanência material e volatilidade de sentido.

Inspirado nas reflexões de Hal Foster, discutiu-se como a permanência do suporte artístico entra em tensão com a transitoriedade das significações. A serigrafia, técnica adotada por Warhol, evidencia essa contradição de modo particular, ao mesmo tempo em que confere durabilidade física à imagem, introduz falhas, borrões e fantasmas que reiteram sua instabilidade simbólica. Nesse processo, Warhol demonstra que a obra de arte, mesmo enquanto objeto duradouro, não se desvincula da lógica de consumo e da circulação incessante de signos que caracterizam a cultura de massa. O efêmero, portanto, inscreve-se no próprio coração da permanência.

Ao longo do trabalho, tornou-se evidente que a crítica de Warhol ao efêmero não se dá em tom de denúncia direta, mas por meio de uma estratégia de repetição e deslocamento de símbolos. Suas telas das latas de sopa *Campbell's*, de Marilyn Monroe ou da cadeira elétrica não são apenas representações de um imaginário popular, mas exercícios de revelação das contradições de uma sociedade que transforma tudo, inclusive a morte e a violência, em imagem de consumo. O efeito disso é duplo, ao mesmo tempo em que Warhol participa do circuito mercadológico da arte, ele também expõe seus mecanismos de funcionamento, tornando visível os jogos entre permanência e transitoriedade, entre unicidade e serialidade.

Dessa forma, pode-se dizer que a noção de efêmero em Warhol não se limita a um comentário sobre a cultura de consumo, mas pode nos oferecer recursos para compreender o lugar da arte na sociedade a partir da modernidade. A obra de Warhol mostra que a arte não está imune à lógica da descartabilidade, mas pode, paradoxalmente, inscrever o efêmero em suportes permanentes, produzindo uma memória crítica do transitório. Nesse sentido, o trabalho de Warhol não apenas reflete a lógica cultural de sua época, mas também oferece ferramentas para problematizá-la, revelando a potência crítica que emerge justamente daquilo que, à primeira vista, poderia parecer banal ou passageiro.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas).
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *Andy Warhol's one-dimensional art: 1956-1966*. In: WARHOL, Andy. *Andy Warhol retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. p. 39-61.
- WARHOL, Andy. *Oxidation*. 1977–1978. Pintura, Urina e tinta metálica sobre tela, seis telas. Disponível em: [[https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/book\\_report/andy-warhol-made-abstract-art-a-look-at-his-piss-oxidation-and-cum-paintings-55610](https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/andy-warhol-made-abstract-art-a-look-at-his-piss-oxidation-and-cum-paintings-55610)]. Acesso em: 19 out. 2025.
- FOSTER, Hal. *Death in America*. *October*, v. 75, Winter 1996, p. 36-59.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de A. C. B. F. da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 17-46.
- POLLOCK, Jackson. *Number 18*. 1950. Pintura, Óleo e esmalte sobre masonite. Disponível em: [<https://www.guggenheim.org/artwork/3484>]. Acesso em: 19 out. 2025.
- HAMILTON, Richard. *Just What is It That Makes Today's Homes So Different, so Appealing?*. 1956. Colagem. Disponível em: [<https://smarthistory.org/richard-hamilton-just-what-is-it/>]. Acesso em: 19 out. 2025.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo 1: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977. 2 v.
- DIAS, Antonio. *Tudo!*. 1965. Pintura, Nanquim e gansai sobre papel. Disponível em: [<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18191#publicacoes>]. Acesso em: 19 out. 2025.
- SALZSTEIN, Sônia. *Cultura pop: astúcia e inocência*. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 76, p. 251-262, 2006.
- SLADE, Giles. *Made to break: Technology and obsolescence in America*. First Harvard University Press paperback edition. Cambridge, USA: Harvard University Press, 2007.
- WARHOL, Andy. *White Disaster (White Car Crash 19 Times)*. 1963. Pintura, Tinta serigráfica e grafite sobre tela. Disponível em: [<https://artemagazine.it/white-disaster-lo-schianto-di-andy-warhol-venduto-da-sothebys-a-new-york-per-oltre-85-milioni-di-dollari/>]. Acesso em: 19 out. 2025.

WARHOL, Andy. *Campbell's Soup Can (Tomato Rice)*. 1961. Pintura, Caseína e giz de cera sobre linho. 51 x 38 cm. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum.

WARHOL, Andy. *Marilyn Monroe (Marilyn)*. 1967. Pintura, Tinta acrílica e serigrafia sobre tela. 91,4 x 91,4 cm. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum.

WARHOL, Andy. *Michael Jackson*. 1984. Pintura, Tinta acrílica e serigrafia sobre linho. 80 x 60.3 cm. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum.

WARHOL, Andy. *Sylvester Stallone*. 1980. Pintura, Tinta acrílica e serigrafia sobre linho. 101,6 x 101,6 cm. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum.

WARHOL, Andy. *Big Electric Chair*. 1967–1968. Pintura, Acrílica e tinta serigráfica sobre linho. Disponível em: [<https://www.artic.edu/artworks/229360/big-electric-chair>]. Acesso em: 19 out. 2025.