

# Serene Velocity no panorama da arte minimalista

## *Serene Velocity in the minimal art scene*

Theo Costa Duarte

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

ORCID: 0000-0002-9998-4761

<[theocostaduarte@gmail.com](mailto:theocostaduarte@gmail.com)>

### Como citar este artigo (How to cite this article):

DUARTE, Theo Costa. Serene Velocity no panorama da arte minimalista. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1-24, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2018: ID30307.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.3.30307>.

## RESUMO

No presente artigo analisa-se o filme *Serene Velocity* (1970), de Ernie Gehr, objetivando-se compreender os modos como apropria e reinventa um conjunto de determinados parâmetros das artes plásticas inusuais no cinema, em uma singular aproximação com o modernismo autorreflexivo das artes visuais e o minimalismo. Propomos assim uma análise formal comparativa do filme com obras e conceitos da escultura minimalista e da pintura modernista de Frank Stella. Entre os principais pontos de contato entre essas tendências artísticas contemporâneas e *Serene Velocity* encontra-se não somente aqueles mais evidentes, como a simplicidade e proeminência das formas, e a busca pela unidade e regularidade espacial, como também o modo de composição não relacional e serial, a construção autorreflexiva e anti ilusionista, e o deslocamento da ênfase nos significados advindos de um espaço psicológico interior para a própria atividade do espectador no desdobramento perceptivo e de sua compreensão dos elementos convencionados.

**Palavras-chave:** Cinema Estrutural. Arte minimalista. Frank Stella.

## ABSTRACT

The present article analyzes Ernie Gehr's film *Serene Velocity* (1970), taking into account the ways in which it appropriates and reinvents a set of certain parameters from visual arts, which had been absent in cinema until then, in a singular approach with self-reflexive modernism of the visual arts and minimalism. For that, we propose a formal comparative analysis of the film with works and concepts of minimalist sculptures and modernist paintings by Frank Stella. Among the main points of contact between these contemporary artistic tendencies and *Serene Velocity* we not only find those which are more evident, such as simplicity and prominence of shapes, and the interest in spatial unity and regularity, but also non-relational and serial composition, self-reflexive and anti-illusionist construction, and the displacement of emphasis on meanings derived from an inner psychological space in favor of the spectator's own activity in perceptual unfolding and understanding of the conventional elements.

**Keywords:** Structural film. Minimal art. Frank Stella.

## Introdução

Como diversos outros realizadores de cinema de vanguarda, Ernie Gehr viu na obra de Stan Brakhage a possibilidade de, sem a necessidade de recursos, equipe, roteiro etc. da produção cinematográfica convencional, realizar experiências formais nessa mídia, explorando as suas qualidades próprias,

como faziam as tendências modernistas e vanguardistas da pintura e música.<sup>1</sup> Autodidata, realizou algumas experiências em Super-8 até a realização de seus primeiros filmes em 16mm finalizados em 1968 (*Morning* e *Wait*). Já distante do paradigma expressionista do seu inspirador, nesses filmes, Gehr explorava as dinâmicas, continuidades e tensões entre fotogramas fixos e planos contínuos, sem qualquer relação com a expressão de alguma interioridade. Buscava enfatizar a presença e singularidade de cada fotograma fixo “como uma intensidade particular de luz, uma composição congelada no tempo e espaço, e suas diferenças e relações com o plano/filme” (Gehr, 2015, p. 117) ainda em aparente fluidez de movimentos. Nesses filmes, Gehr já se voltava para algo que seria determinante em toda a sua obra: as possibilidades dadas pelos elementos tidos como primários do cinema, e seus efeitos ópticos, para intensificar a percepção do mundo cotidiano.

Em 1970, após a filmagem de mais quatro filmes<sup>2</sup>, Gehr realiza *History* e *Serene Velocity*, o que lhe estabeleceria uma reputação entre os mais importantes cineastas de sua geração. *History* seria importante para o desenvolvimento de sua trajetória e iluminaria o filme seguinte, *Serene Velocity*, foco de nossa atenção, ao servir como uma espécie de negativo conceitual deste. *History* foi filmado sem lentes, constituindo-se na exposição do filme diretamente a um tecido negro sob uma mínima fonte de luz. Durante os seus 22 minutos vemos somente a variação aleatória dos padrões de granulação em preto e cinza, em um “plano sem perspectiva” do próprio material fílmico revelado, como destaca o cineasta em notas para exibição:

Movimento e contramovimento. O passo que toma o olho-cérebro de uma superfície a um ponto de luz e a um ponto de escuridão. Todo o processo de ver algo ao ver. O processo de ver e perceber o filme. O que acontece ao filme quando ele é exposto à luz. Quando ele é revelado. Como ele se torna a forma que é o filme. História. O filme em seu estado primordial, no qual padrões de luz e escuridão – planos – são ainda indivisíveis. Como a ordem natural do universo, um fluxo ininterrupto no qual o movimento e a distribuição da tensão é infinitamente sutil, no qual uma orientação finita parece impossível. (Gehr, 2015, p. 119)

---

1 Como afirma (Gehr, 2006, p. 362, tradução nossa), o que lhe atraía nos filmes era “o nível de abstração, o interesse na textura, a cor e o ritmo mais que na trama, o suspense ou o drama psicológico. [Os filmes experimentais] estavam mais próximos das minhas experiências com a pintura do século vinte do que das minhas experiências com filmes. No original: their degree of abstraction, their concern with texture, color, and rhythm, rather than with plot, suspense, or psychological drama. They were closer to my experiences of twentieth-century painting than to my experiences of the movies.

2 *Reverberation* (1969), *Transparency* (1969), *Field* (1970), *Still* (1969-1971).

Curiosamente, Gehr aproxima-se aí, como observava Sitney, do discurso mitopoético brakhagiano, ao comparar a superfície de seu filme à ordem do universo e ao relacioná-la a uma busca por seu estado primordial “antes do Deus do Gênesis dividir a luz da escuridão” (Sitney, 2008, p. 204). No mesmo sentido, aproxima também da proposta fundamental do cineasta que o inspirou, ao ambicionar que seus espectadores pudessem ter uma percepção primordial do filme, anterior a qualquer convenção linguística ou visual, como a perspectiva. Lembremos o conhecido ensaio “Metáforas da visão”, de Brakhage (2008, p. 341):

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção.

*Serene Velocity* opõe-se frontalmente a essa mesma concepção, como veremos. O filme, “o mais elegante triunfo do cinema estrutural” como afirma Carroll (1998, p. 308), se tornaria imediatamente uma das obras incontornáveis dessa tendência que se consolidava.

O filme caracteriza-se por possuir uma estrutura organizada de modo bastante simples. Nos seus 23 minutos de duração (se exibido, como prefere o realizador, na cadência de 16 quadros por segundo) a câmera permanece imóvel sobre um tripé ao registrar um corredor vazio durante a noite até o amanhecer.<sup>3</sup> A cada quarto de segundo (ou 4 fotogramas filmados do mesmo ponto) alternam-se as distâncias focais da objetiva, dando-se a impressão de rápidos movimentos de trás para a frente na profundidade do corredor. Não nos é dado a ver qualquer movimento de ajuste da lente da câmera; a ilusão de movimento ocorre somente em razão das alternâncias criadas pela montagem. Iniciada entre os pontos focais contíguos que aparentam estar no meio do corredor, depois de algumas repetições, a edição varia entre pontos focais mais distantes entre si, fazendo parecer que o corredor “balança” em um *crescendo* cada vez mais acelerado, apesar do ritmo permanecer uniforme. Repetição e variação se sucedem até que os pontos focais se alternem entre o início do corredor e seu fim (ou entre a menor e a maior distância focal da lente disponível)<sup>4</sup>, em uma

3 Trata-se de um corredor da universidade estadual de Binghamton, no estado de Nova York, onde o realizador deu um curso de verão a partir de junho de 1970.

4 Assim Gehr (1972, p. 25, tradução nossa) explica as minúcias do processo: “[Eu] dividi o alcance do zoom pela metade e começando pelo meio, registrei mudanças nas posições de mm. Aumentando e diminuindo alternativamente a profundidade de campo e lentamente aumentando a diferença entre as posições [...]. A câmera nunca mudou de posição. O zoom também não foi movido ao longo da gravação. Cada fotograma foi gravado separadamente como fotograma fixo. Quatro frames para cada posição.

porta dupla com um pequeno visor para o dia que se inicia, quando então o filme termina.

Para um espectador não informado sobre esse sistema é difícil depreendê-lo assistindo ao filme pela primeira vez, ainda mais devido aos diversos estímulos óticos provocados em variações de centésimos de segundos, que despertam um maior interesse. A ilusão mais imediata que nos parece surgir é a de que a moldura simétrica e geometrizada do corredor desliza para trás e para a frente, como se estivesse “sobre trilhos bem lubrificadas suscitadas pelas linhas de perspectiva que convergem no centro da imagem” (Perez, 2015, p. 125). É imediatamente aparente também certo aspecto de aridez e desumanização dado pela figuração (a inatividade de movimentos no interior de um corredor institucional moderno), pelo silêncio, pelos quadros, enquadramentos e sobrenquadramentos arranjados simetricamente no prolongamento da perspectiva geométrica no corredor e, por fim, pela alternância mecânica desses quadros, como se executada por uma máquina apenas acionada à distância da presença humana. Ao evitar elementos que poderiam remeter à presença humana, como música, movimento no interior do quadro e variações aparentemente manuais da operação do zoom e da película, *Serene Velocity* constitui uma aparência “maquínica”<sup>5</sup>.

Após essas primeiras impressões, a atenção, ordem e importância dada a percepção dos objetos, das formas e cores, das variações, das ilusões provocadas, dos sentidos criados etc. irão variar enormemente para cada espectador, ou mesmo para cada estado mental do espectador, ao assistir ao filme. Até a configuração da sala de cinema e a posição dos espectadores nela influencia consideravelmente a recepção. Diversos detalhes e estímulos visuais se apresentam ao mesmo tempo aos espectadores, sem serem enfatizados,

---

Por exemplo: filmei os primeiros quatro fotogramas a 50mm. Os seguintes quatro fotogramas a 55mm. Depois disso, por uma certa duração, aproximadamente 60 pés, avancei e retrocedi, quatro fotogramas a 50mm, quatro a 55mm, quatro a 50mm, quatro a 55mm; etc. [...] por uns 60 pés. Depois passei para 45-60 [mm] e fiz a mesma coisa por uns 60 pés. Depois 40-65mm, e assim sucessivamente. [...] [em uma] progressão contínua em ambas direções. No original: [I] divided the mm range of the zoom lens in half and starting from the middle I recorded changes in mm positions. Alternatively increasing and decreasing the depth of field and slowly increasing the difference between positions [...]. The camera was not moved at all. The zoom lens was not moved during recording either. Each frame was recorded individually as a still. Four frames to each position. To give an example: I shot the first four frames at 50mm. The next four frames I shot at 55mm. And then, for a certain duration, approximately 60 feet, I went back and forth, four frames at 50mm, four frames at 55mm; four frames at 50mm, four frames at 55mm; etc. [...] for about 60 feet. Then I went to 45-60 [mm] and did the same for about 60 feet. Then to 40-65, and so on [...] [in a] continuous progression in both directions.

5 Essas variações são, no entanto, manuais, tendo sido feitas pelas mãos do cineasta sem o uso de equipamentos complementares. Por essa razão, cometeu alguns “erros” que, no entanto, não são reconhecíveis o suficiente para tirarem a impressão de maquinismo. (Cf. Gehr, 2006, p. 377)

variando também de modos distintos (apesar de relacionados), como em diferentes filmes que ocorrem simultaneamente. Esses estímulos variantes oferecem também certos enigmas e jogos visuais para o engajamento mental dos espectadores. O filme exige, assim, uma percepção ativa e contínua em sua fruição. Como afirma Perez,

Até certo ponto considerável, Gehr nos permite inventar nosso próprio filme enquanto assistimos. Ao notar algo novo, frequentemente não temos certeza se aquilo já estava lá e não havíamos reparado ou se trata de algo realmente novo na imagem. Aquilo que Gehr coloca no filme e aquilo que nós trazemos para ele adentram um intercâmbio que é a nossa experiência do trabalho. É impossível ver duas vezes o mesmo *Serene Velocity*. (Perez, 2015, p. 127).

Dada a primeira impressão de rigidez e desumanização atentamo-nos a esses múltiplos padrões de linhas, luzes e cores que se alternam e estímulos que eles provocam. Como se a extrema redução dos parâmetros formais e técnicos pudesse energizar melhor as extensões sensuais do que se apresenta, aquém da representação. Gehr nos faz atentar para os objetos, torna vivas as texturas e as formas mais evidentes, mas despercebidas na experiência cotidiana – ou na própria experiência cinematográfica.

Assim, nossa atenção volta-se a detalhes visuais como esses, que não nos despertariam interesse se acessórios à figuração ou se usados como ornamentação. Luz, cores e formas, em sua variação constante, formam a sua própria “narrativa”. Gehr busca nos tornar sensíveis à composição dessas intensidades de luz refletidas, às suas variações no espaço e no tempo – como só poderiam ser registradas pelo cinema e por seus materiais e técnicas específicas. Para ele, essa possibilidade de registro seria a característica essencial do cinema, considerada enfim não como um “veículo para ideias ou retratos de emoções fora de sua própria existência como ideia dramatizada”, mas como “uma intensidade variável de luz, um balanço interno de tempo, um movimento dentro de dado espaço” (Gehr, 2015, p. 117).

### ***Serene Velocity* e a composição não relacional**

Notemos como o jogo sensório de *Serene Velocity* é criado a partir de convenções explícitas. A começar pela construção convencional do espaço visual, isto é, a partir de uma perfeita perspectiva renascentista e de uma simplória composição geométrica e simétrica. *Serene Velocity* parece aí contrapor-se ao rechaço das convenções visuais proposto por Brakhage, e que

Gehr havia aprofundado em seu *History*. Antitético ao essencialismo romântico e expressionista de Brakhage, Gehr tomaria a visão e a representação em *Serene Velocity* como *necessariamente* ordenadas pelas convenções e pela linguagem. Convenções estabelecidas historicamente, no espaço público, não inatas, ou, ao menos, não exclusivamente inatas. Ao pretender tornar os espectadores sensíveis aos aspectos tidos como “primordiais” do cinema, Gehr liberando-os – como também queria Brakhage – dos seus hábitos visuais, principalmente daqueles consolidados e naturalizados em toda a história do cinema narrativo-representativo-industrial, entende que só pode fazer isso por meio ainda de convenções visuais compartilhadas com os espectadores. Assim, em *Serene Velocity* ele não propõe o pretense apagamento da representação e das convenções que medeiam a percepção das imagens, no sentido de dar a ver somente as extensões sensoriais “puras” do filme. Pelo contrário: ele nos torna sensíveis a essas extensões ao mesmo tempo que evidencia suas condições de possibilidade, sua natureza convencional, seus mecanismos, seus limites e a forma como elas catalisam a experiência visual a cada momento.

Isso é possível, a princípio, pela redução da representação figurativa. Como na arte minimalista, o “conteúdo” do filme seria “mínimo”,<sup>6</sup> pouco diverso, e em geral subordinado às estruturas formais e aos mecanismos que as trazem à nossa percepção. E conjuntamente pela simplificação máxima dos sistemas convencionais que possibilitam essa representação e a sua percepção, como aqueles que organizam o campo visual filmado: perspectiva linear e composição simétrica. A delimitação representativa do espaço e os objetos representados no campo ilusório acompanham o ponto de fuga único centralizado ou em relativa simetria. As linhas paralelas das arestas do corredor convergem em diagonais, dando a impressão de profundidade. Essa simplificação e essa simetria são reforçadas de diversos modos, por exemplo, por uma porta que divide a profundidade do corredor em dois espaços quase idênticos. O modo de funcionamento da perspectiva linear é trazido para o primeiro plano pela variação das distâncias focais. Esta evidencia a continuidade das linhas nas distintas “profundidades”. Os poucos objetos no campo visual parecem mudar

---

6 Segundo o filósofo Richard Wollheim (1968, p. 387, tradução nossa), as obras da arte minimal eram possuidoras de um mínimo de conteúdo-artístico: “ou eles são indiferenciados em si mesmos em um grau extremo e, portanto, possuem pouco conteúdo de qualquer tipo; ou então a diferenciação que eles exibem, que pode em alguns casos ser muito significativa, não vem do artista, mas de uma fonte não artística, como a natureza ou a fábrica”. No original: That either they are to an extreme degree undifferentiated in themselves and therefore possess very low content of any kind, or else the differentiation that they do exhibit, which may in some cases be very considerable, comes not from the artist but from a nonartistic source, like nature or the factory. Seguindo essa relação poderíamos associar o primeiro caso a *Serene Velocity*, o segundo, a *History*.

de altura, tamanho e saturação de cor na mesma proporção dessas variações/profundidades.

Nesses casos, portanto, Gehr atêm-se a convenções pictóricas partilhadas pelo cinema. Outro exemplo seria a ênfase conferida à convenção da moldura quadrangular, essencial também para a projeção cinematográfica. O filme pode chamar a nossa atenção a ela pela repetição incessante de formas quadrangulares no interior do campo visual, tomadas como convencionais pela simplificada geometria. Os quatro vértices da janela de projeção também são realçados e mostrados em seu caráter convencional dada a sua exata continuidade no campo ilusório nas linhas de perspectiva das quatro arestas do corredor, onde as paredes se unem ao chão e ao teto. No decorrer do filme, essas quatro linhas parecem convergir automaticamente para o quadrado central, formando um X que divide o campo visual em outras quatro áreas diferentes. No campo ilusório, estariam não só os sucessivos enquadramentos do zoom, como também os sobrenquadramentos simétricos da moldura quadrada da porta intermediária, das sombras formadas entre as séries de lâmpadas fluorescentes e da sombra no fim do corredor, por sua vez, um quadrilátero quase perfeito. Na variação de todos esses enquadramentos, atentamo-nos ao que excede ao quadro "menor", presente no "maior", e nos anteriores assim como o que está em vias de lhe exceder. Essa atenção poderia nos fazer notar também o que excede o quadro da janela de projeção na continuidade "real" das linhas da perspectiva ou mesmo da tela.

Esse modo de composição do campo visual em *Serene Velocity* se assemelha ao de artistas visuais norte-americanos contemporâneos a Gehr, de início reunidos por Clement Greenberg no termo "abstração pós-pictórica", sobretudo Frank Stella. O método desse artista nos parece ser adaptado não somente à composição visual do filme como também para a sua composição espaço-temporal, como veremos.

Nota-se inicialmente, nos trabalhos de ambos artistas, a correspondência entre o formato da moldura, não mais tomado como um limite neutro, e as formas de seu interior, como se somente subordinadas àquela, formando-se uma mesma unidade. Nas pinturas de Stella entre 1960 e 1966, como observa o crítico Michael Fried (1998, p. 77-99), os contornos dos elementos no quadro (a *depicted shape*) seriam definidos pela silhueta do suporte (a *literal shape*), como uma espécie de eco interior deduzido, preenchendo toda a área por ela delimitada. Essas, por sua vez, somente poderiam ser definidas dentro e em razão de um campo delimitado do formato do próprio suporte (*shape as such*), a

tela, o que poderia destacar sua presença literal como suporte.<sup>7</sup> Algo semelhante nos parece ocorrer no filme, nas repetições do formato literal do quadro (e da moldura do “suporte”, a janela da projeção), nas formas quadrangulares e no espaço interior do campo, seja no espaço ilusório tridimensional, seja tomado como superfície bidimensional. Como uma “estrutura deduzida” em relação às bordas do quadro, como considera Fried a respeito dos artistas da abstração pós-pictórica:

As bordas resultam em ecos dentro da pintura dos dois limites do quadro; relacionam-se primariamente a esses limites, e assim explicitam o reconhecimento do formato da tela. Exigem serem vistos como derivações do limite do quadro – como tendo sido “deduzidos” dele. (Fried, 1998, p. 233, tradução nossa)<sup>8</sup>

No caso específico de Stella, diferenciando-se dos demais artistas desse grupo como Kenneth Noland e Jules Olitski, assim como de antecessores, essa estrutura deduzida seria posta em primeiro plano, “suficiente em si mesmo para prover a substância, e não só os andaimes ou a sintaxe, da grande arte” (Fried, 1998, p. 251). Apesar dessa estrutura não ser, por si só, suficiente para prover toda a “essência” de *Serene Velocity*, ela é reconhecida em sua proeminência na fatura geral do filme, para além de um elemento sintático subordinado (não somente ao formato).<sup>9</sup>

Passado certo tempo da projeção de *Serene Velocity*, vemos as diagonais ilusórias dadas pelas linhas do corredor serem deduzidas automaticamente dos quatro vértices do quadro, gerando um X. Em diversas pinturas de Stella, como *Die Fahne Hoch!* (1959) (Figura 1), os espectadores também podiam reconhecer na configuração final um signo convencional, como a cruz (em Stella) ou esse X (em Gehr), formados aparentemente de modo “natural e lógico”, a partir das laterais do quadro. Como aponta Krauss (1998, p. 314), isso ocorre não somente

7 Para Fried (1998, p. 255, tradução nossa), o método composicional de Stella responderia de forma consistente (ainda mais que Mondrian) ao particular problema formal modernista, “grosso modo, como fazer pinturas em que tanto a estrutura pictórica como os elementos pictóricos individuais reconheçam explicitamente o caráter literal do suporte da pintura”. No original: roughly, how to make paintings in which both the pictorial structure and the individual pictorial elements make explicit acknowledgement of the literal character of the picture support.

8 No original: The bands amount to echoes within the painting of the two side framing edges; they relate primarily to those edges, and in so doing make explicit acknowledgment of the shape of the canvas. They demand to be seen as deriving from the framing edge – as having been ‘deduced’ from it

9 Nesse sentido, ganha força a categorização do filme como “estrutural” (Sitney, 2015, p. 11), se somente compreendido assim pela inter-relação simplificada e proeminente na percepção espectral entre estrutura (deduzida) e formato (*literal shape*) como podemos inferir a partir das formulações de Sitney.

em razão da simplicidade desses signos, mas também porque eles emergem de um referencial já convencionalizado no mundo. Dessa forma, reconhecidos como signos convencionais pelos espectadores e como ordenados externamente ao trabalho, resistindo a serem interpretados como algo que emerge da subjetividade de seus autores, como veremos adiante.

Como também faria o pintor, de modo atípico em seu meio, o que não poderia ser deduzido desse modo “não relacional” do formato literal ou de outro referencial convencional seria apresentado de modo simétrico, evitando assim uma composição subjetiva, que equilibraria organicamente as formas.<sup>10</sup> Tanto Stella quanto Gehr buscavam certo efeito de imobilidade com essa simetria alcançada de modo não relacional.

Apesar de Gehr não explorar as possíveis variações da moldura do suporte, desnaturalizando seu formato quadrangular, como faz Stella em suas *shaped paintings*, aí enfatiza como o artista a existência e convencionalidade da moldura nas repetições insistentes de módulos quadrangulares deduzidos em seu interior e a tensão que estes estabelecem com o fora-de-campo ilusório e, principalmente, com o espaço externo “real”. Algo absolutamente incomum no cinema.

Algumas diferenças substantivas entre os primeiros trabalhos de Stella e *Serene Velocity* nos parecem, após análise, ser resultado de propósitos comuns, mas aparentemente distintos, pois adaptados a meios diferentes. Primeiramente, as estratégias de ambos se diferenciam porque as estruturas dedutivas se constituem e variam ao longo do filme, ao passo que já são formadas e imediatamente perceptíveis nas pinturas. Além de seu desdobramento temporal próprio do cinema, *Serene Velocity* destoa dessas pinturas por seu uso insistente da perspectiva renascentista e da assim implicada ilusão de profundidade.

Em *Die Fahne Hoch!*, por exemplo, Stella parece seguir seus contemporâneos na sóbria recusa do ilusionismo pictórico, após a já distante “superação” do ilusionismo naturalista pela pintura moderna. No entanto, ainda no início dos anos 1960, esse pintor se distanciaria dessa recusa minimalista (melhor formulada no período por Donald Judd) ao realizar pinturas multicoloridas,

---

10 Como considerava Stella (2006, p. 124-125), “os pintores europeus geométricos realmente esforçavam-se para fazer o que chamo de pintura relacional. A base de toda a concepção deles é o equilíbrio. Você faz uma coisa num canto e equilibra com outra coisa no outro canto. Hoje a “nova pintura” está sendo caracterizada como simétrica. Ken Noland coloca coisas no centro e eu uso *patterns* simétricos, mas nós usamos a simetria de um modo diferente. Não relacional. Na pintura americana mais nova, nós tentamos pôr a coisa no meio, e de forma simétrica, mas só para obter uma espécie de força, só para pôr a coisa na tela. O fator equilíbrio não é importante. [...] Tão logo se use qualquer tipo de disposição relacional para a simetria, entra-se num tipo terrível de insatisfação, que é exatamente o que a maioria dos pintores tenta evitar hoje em dia”. Em resposta à Stella, o escultor minimalista Donald Judd (2006, p. 124-125) afirmaria algo semelhante: “As minhas coisas são simétricas porque, como você disse, eu queria me livrar de qualquer feito de composição, e a maneira óbvia de fazer isso é ser simétrico”.

como *Hyena Storm* (1962) e as *Concentric Squares* (1966) (Figuras 2 e 3), nas quais cria o efeito ilusório de profundidade por meio das estruturas deduzidas e da gradação de cores. Como coloca Fried

Pela primeira vez Stella construiu deliberadamente estruturas ilusionistas em profundidade – *como o interior do fole de uma câmera* – por meio de uma precisa gradação de valores entre as faixas de cores: estruturas em oposição radical à planaridade da superfície da imagem implicada pela regularidade dos padrões das faixas. Também, a repetição da mesma cor a intervalos regulares, mas não idênticos tem o efeito de fazer com que as faixas funcionem como pulsos de cor que emanam do centro da tela à periferia, assim se opondo à pressão centrípeta da estrutura dedutiva (Fried, 1998, p. 257, grifo e tradução nossa).<sup>11</sup>

Essas pinturas se aproximam ainda mais do filme de Gehr não somente em razão da semelhança entre as estruturas deduzidas dos formatos dos quadros, mas também pelo compartilhado ilusionismo de profundidade, garantido em trabalhos como *Concentric Squares* por uma gradação geométrica estruturada de modo semelhante à perspectiva linear. Até a adequada comparação feita por Fried entre essas estruturas ilusionistas de profundidade e o “interior do fole de uma câmera” nas pinturas de Stella serve perfeitamente à *Serene Velocity*, ganhando, em relação ao filme até uma dimensão reflexiva. Essa dimensão, como veremos, é próxima das relações deduzíveis entre os elementos formais desse filme e os de todo o dispositivo cinematográfico.

Compreendidas essas semelhanças, no entanto, permanece uma diferença crucial: em *Serene Velocity* conserva-se o ilusionismo naturalista, rejeitado totalmente pela pintura moderna. No entanto, o uso da perspectiva linear para dar conta de um espaço “real” no filme, nos parece tentar resolver o mesmo problema que as pinturas de Stella, observando-se as diferenças constitutivas dos meios utilizados. Na lente de uma câmera já estão implicadas as regras convencionais da perspectiva, o que nos passa geralmente despercebido, pois têm maior presença no espaço público as imagens cinematográficas “naturalmente” semelhantes à visão humana. Raros filmes (e fotografias) não

11 No original: For the first time Stella deliberately built up illusionistic structures in depth – *rather like the inside of a camera bellows* – by means of precise gradation of value among the colored stripes: structures in radical opposition to the flatness of the picture surface implied by the regularity of the stripe patterns. Also, the repetition of the same color at regular but not equal intervals has the effect of making the stripes work as pulses of color emanating from the center of the canvas out toward the periphery, thereby opposing the centripetal pressure of deductive structure.

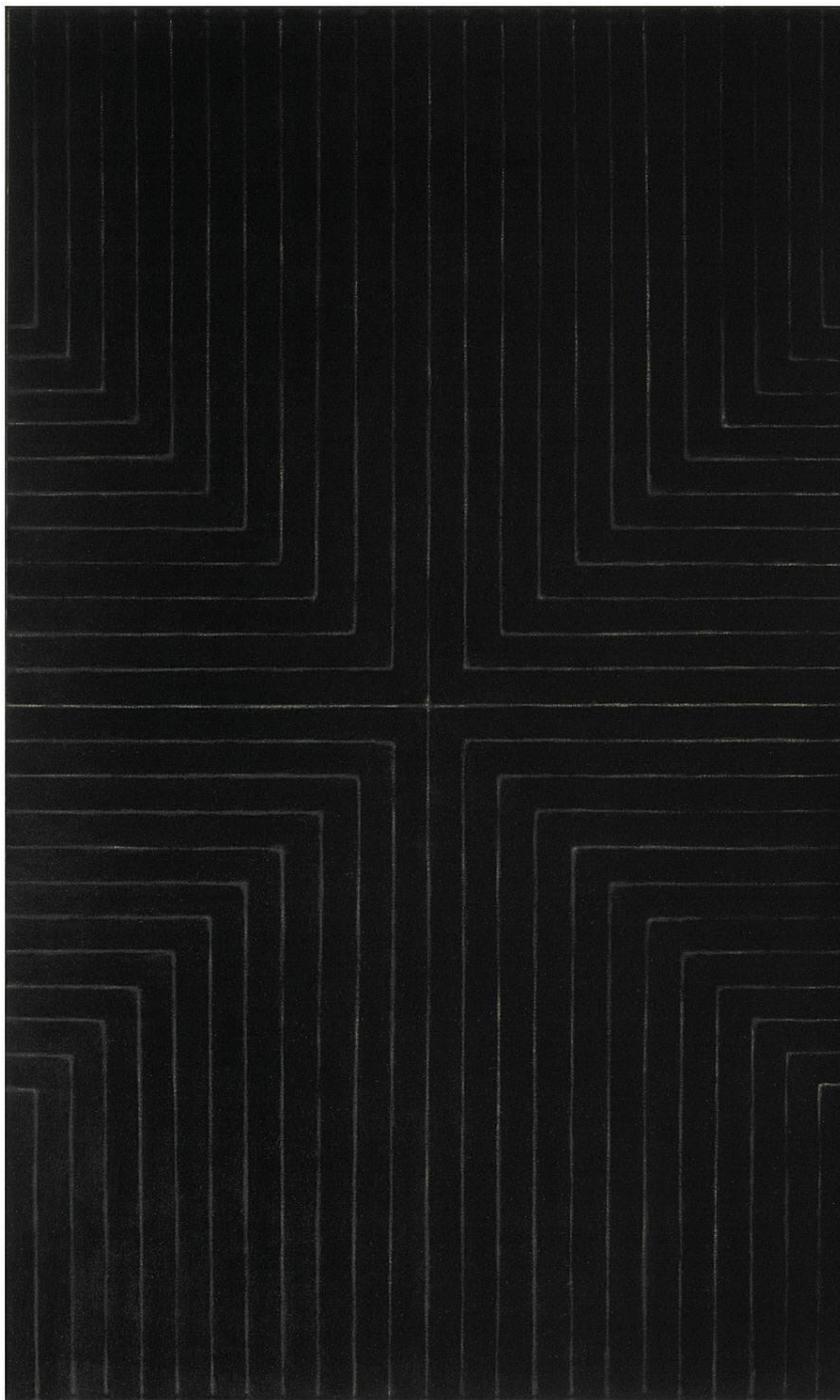
apresentam alguma ilusão de profundidade no espaço “real” garantida pelas lentes da câmera, o que é obtido com muito esforço por cineastas como Brakhage; lembremos como o efeito de planaridade do material obtido em *History* é possível exatamente por esse espaço “real” ter sido filmado sem uso de uma lente. Enfim, a convenção da perspectiva é constitutiva do aparelho ótico determinante do dispositivo cinematográfico como estabelecido: a câmera. E é justamente o que Gehr evidencia em *Serene Velocity* na simplificação da ilusão perspectiva: sua constituição pela lente, sua condição de (im)possibilidade, sua natureza convencional e seu mecanismo no cinema. Tal esforço reflexivo a respeito da ilusão da perspectiva naturalista seria absolutamente banal na pintura moderna, pois há muito suas convenções já foram desnaturalizadas no campo das artes visuais. Restaria na simplificação do mecanismo ilusionista de profundidade na pintura, a partir de fórmulas semelhantes à perspectiva linear, como em *Concentric Square*, a pretensão desta ser compreendida imediatamente como um simples signo convencional dessubjetivado pelos espectadores, como nos referimos às cruces. E é o que Gehr busca obter em *Serene Velocity*, mas com maior dificuldade que o pintor, em razão dessas convenções estarem mais naturalizadas na prática e na recepção corrente do cinema.<sup>12</sup>

Assim como nessas pinturas de Stella, o uso de mecanismos simplificados de ilusão de profundidade produz em *Serene Velocity* o mesmo tipo de equilíbrio composicional “não relacional”. No entanto, com sentidos inversos: no filme, a variação das estruturas dedutivas nos faz atentar para a periferia do quadro, servindo a perspectiva para equilibrar a atenção também ao seu centro vazio. Nessas pinturas de Stella, como indica Fried, a estrutura dedutiva exerce uma pressão centrípeta, contrabalançada pela ação centrífuga da gradação geométrica das cores.

---

12 Esse uso reflexivo e crítico de ilusões de ótica, reiterando-se por meio da redução às suas convenções e aos seus mecanismos, faria diferenciar tanto *Serene Velocity* quanto a pintura de Stella do uso mais expansivo e insistente de ilusões óticas na chamada Op Art, com a qual o trabalho desse pintor foi muitas vezes confundido.

■ **Figura 1 - *Die Fahne Hoch!* (1959). Esmalte sobre tela, 308 × 185,4 cm**



Fonte: Whitney Museum of American Art



■ **Figura 4 - Fotogramas não emoldurados pela janela do projetor nos dois pontos focais extremos de *Serene Velocity*, Ernie Gehr (1970)**



Fonte: Experimental Cinema

### Condições de possibilidade do cinema

Outras convenções trazidas à tona na experiência do filme seriam, de modo geral, aquelas consideradas intrínsecas ao meio cinematográfico. No entanto, nesse gesto reflexivo, o cineasta não se deteria somente nos aspectos ligados à materialidade do filme como suporte e “coisa real” planar, na qual se revela indicialmente a variação da luz – como poderia ser compreendido o anterior *History*. Em *Serene Velocity*, Gehr destaca um amplo leque de aspectos de todo o dispositivo, por exemplo, as ilusões óticas que este engendra e a atenção do espectador em sua fruição, também necessária para a experiência.<sup>13</sup>

13 Como afirma (Gehr, 1972, p. 29, tradução nossa), “a maior parte do tempo tenho trabalhado com os aspectos intrínsecos do filme em si, com a articulação dos fatores químicos, mentais/óticos e mecânicos que fazem a imagem cinematográfica, o seu movimento no tempo e o espaço, possível”. No original:

Como na maioria dos filmes a impressão primeva do campo visual é de um espaço ilusório tridimensional dentro do quadro; em *Serene Velocity* na profundidade do corredor, realçado pela alternância de módulos na perspectiva em movimento de sanfona. No entanto, nessa mesma alternância, os módulos muitas vezes, por suas aparentes descontinuidades em relação aos demais, parecem ser um único fotograma quadrangular plano, como a tela em que são projetados. No decorrer do filme, aumenta-se a tensão recíproca desses modos de percepção – tensão essa mais facilmente produzida na pintura<sup>14</sup> – na medida em que o espaço visual do corredor aparenta aprofundar-se ainda mais se observados os pontos focais menores enquanto, ao fim, os módulos que se alternam, por sua crescente descontinuidade e diferenciação em termos figurativos e de iluminação, não aparentam mais mover-se na perspectiva, como se fossem duas imagens planas e abstratas que piscam “como um letreiro de neón” (MacDonald, 1993, p. 41). De modo contraintuitivo, portanto, na segunda metade do filme, se atentarmos apenas para uma imagem dos pontos focais que se alternam têm-se mais forte a ilusão de tridimensionalidade. (Fotograma superior da figura 4) Se atentarmos às imagens dadas pelos dois pontos focais que se alternam e a relação entre elas, temos a impressão de descontínuos e mesmo abstratos planos bidimensionais. Vemos, portanto, explicitado nesse tensionamento extremo e jogo entre modos de percepção do campo visual a ilusão espacial básica do cinema (semelhante à da pintura e à da fotografia), aquela nos permite reconhecer um espaço tridimensional a partir de uma projeção de uma tira de celuloide em uma tela, ambas planas. Na alternância, identificamos os seus efeitos ao mesmo tempo que reconhecemos a sua convencionalidade. Não nos parece um exagero pensar esses dois planos que se alternam como uma metáfora da própria projeção cinematográfica, que constitui uma imagem em razão de duas superfícies planas. Em sentido próximo, o próprio realizador (1972, p. 29) associava esse movimento de sanfona entre os módulos com o movimento análogo de elementos da estrutura interna da lente ao se alterar a distância focal.

Nessa mesma tensão crescente, também seria possível criar outra ilusão algo paradoxal: como os objetos e a superfície da porta final, pela alternância das imagens, aparentam avançar e recuar cada vez mais rápido no espaço

---

for the most part I've been working with the intrinsic aspects of film itself, with the articulation of the chemical, mental/optical and mechanical factors that make the film image, the movement in time and space possible.

14 Jacques Aumont (2004, p. 145) observa que a pintura tem bem mais latitude no jogo entre espaço bidimensional e tridimensional, “já que, na medida em que a sugestão da terceira dimensão é nela mais indireta, mais convencional, não é obrigada a produzi-la ‘de uma só vez’ nem por inteiro. Por isso ela dispõe, de modo bem mais fácil que o filme, do registro da *ironia* visual”.

visual, estes acabam por se tensionar com o próprio espaço real à frente da tela, como se estivessem prestes a “vazar” por ela. Assim, essas mesmas imagens, cada vez mais percebidas como bidimensionais, parecem ao mesmo tempo poder adquirir outra dimensão volumétrica ilusória. Uma ilusão ainda mais fundamental e específica do cinema é trazida à atenção do espectador em *Serene Velocity*. Como já apontado, na alternância entre módulos, as imagens fixas aparentam movimentar-se. Essa ilusão de ótica se daria em razão da nossa tendência natural a perceber um movimento na sucessão de imagens fixas figurativamente semelhantes em uma mesma área de superfície, o *efeito phi*. Como em relação a ilusão espacial, essa alternância entre módulos no filme não somente provoca a ilusão de movimento, como também nos faz perceber, em sua crescente e perceptível diferenciação, que se trata de uma ilusão e de que ela opera pela rápida aproximação entre imagens fixas semelhantes, já que a ilusão de movimento se esvai progressivamente à medida da diferenciação entre as imagens fixas, ainda aproximadas no mesmo ritmo anterior. Podemos concluir também que se trata do mesmo tipo de ilusão de movimento primária do cinema; aquela que nos dá a impressão de movimento pela projeção de fotogramas fixos quadrangulares aparentados em rápida sucessão em uma superfície. De modo quase didático, portanto, apresenta-se como a ilusão de movimento do cinema funciona.

Vemos que certas justaposições dão como resultado a impressão de um movimento tumultuado. Prestando atenção a nossa própria resposta perceptual à imagem, reconhecemos o segredo do cinema. É, por assim dizer, uma “serena velocidade” – “serena” porque começa na imobilidade; “velocidade” porque da imobilidade vem o movimento animador (Carroll, 1998, p. 309-310, tradução nossa).<sup>15</sup>

Percebemos melhor esses módulos de quatro fotogramas singularmente, em sua *serena* imobilidade, assim como a ilusão de profundidade que promovem, em razão da projeção na cadência de 16 quadros por segundo. O próprio intervalo entre variações torna-se mais pronunciado, assim como nos é dado mais tempo para percebê-lo. Seguindo a metáfora anterior que associa esses módulos aos fotogramas de um filme podemos compreender melhor que a ilusão de movimento do cinema necessita não somente de imagens fixas semelhantes em rápida sucessão, mas também de um intervalo entre essas

15 No original: We see that certain juxtapositions result in the impression of tumultuous movement. By attending to our own perceptual response to the image, we recognize the secret of cinema. It is, in a manner of speaking, a ‘serene velocity’ – ‘serene’ because it begins in *stillness*; ‘velocity’ because from *stillness* comes quickening *movement*.

imagens. De outro modo, elas parecerão somente sobrepor-se, como ao fim de *Serene Velocity*. E se sucedidas rápidas demais, aparentarão uma informe variação de luz.

Em *Serene Velocity*, os módulos se alternam em um ritmo fixo e podem ilusoriamente ser percebidos em aceleração. De qualquer forma, variam em uma continuidade linear previsível, de modo mecânico e estável. Seguindo novamente a metáfora, esse aparente maquinismo da variação pode remeter à própria forma de funcionamento da máquina de projeção, que faz variar linearmente os fotogramas em uma velocidade estável. Pode-se concluir assim, na percepção da convencionalidade desses vários aspectos cinematográficos e no acúmulo dessas metáforas “materiais”, para o fato de que, portanto, a ilusão de movimento no cinema é possível em razão da projeção de fotogramas quadrangulares aparentados, separados por breves intervalos, em uma variação mecânica linear constante, nem muito lenta nem excessivamente rápida, em outra superfície plana. Já a ilusão de profundidade, compartilhada pela pintura e pela fotografia, seria garantida pelas leis da perspectiva, as quais as lentes cinematográficas estão adaptadas, não sendo necessária a complementar ilusão de movimento para a sua percepção, apesar dela poder ser ressaltada de diversos modos, como pela sucessão de fotogramas na profundidade ilusória do ponto de fuga.

No plano figurativo, outras alusões à própria experiência cinematográfica são sugeridas. Poder-se-ia tomar esse campo visual como um espelhamento metafórico da situação de projeção convencional do cinema; a luz branca natural que entra pelo pequeno quadro do lado oposto de onde se encontra a câmera como a luz do projetor ou a janela por onde ela travessa, sendo o corredor o feixe de luz ou a sala de cinema, o quadro como a tela ou o seu inverso.

Para que essas convenções e ilusões tenham efeito, é necessário que as percebamos pelos sentidos, mais especificamente pela visão. E para que as compreendamos como convenções e ilusões, devemos refletir sobre o modo como elas operam. Enfim, é preciso que tenhamos uma relação ativa com essas imagens. Novamente de modo reflexivo, cremos que o filme destaca essas exigências, desnaturalizando o próprio ato de percepção e cognição das imagens do cinema, que convencionalmente cremos perceber de modo passivo. Isso se dá pela redução a uma estrutura simples e repetitiva, facilmente decodificável e pela colocação em primeiro plano dos mecanismos e efeitos básicos dessa mídia, como vimos. Resumidos a esses aspectos, dado certo tempo de reflexão, compreendemos que o filme nos interpela através desses efeitos, provenientes desses mecanismos, talvez inferindo que se tratam de efeitos provenientes desses mecanismos ou, quem sabe, de mecanismos básicos do cinema. Sem nenhuma

dessas inferências, no entanto, ao buscar compreender como funcionam esses efeitos que nos interpelam, pois o filme praticamente se reduz a eles, na verdade buscamos compreender como nós os percebemos, afinal, eles funcionam em razão da nossa atenção perceptiva variante. Ao buscar assim compreender como funcionam/percebemos podemos atentar ao fato de que o fazemos por nossa atenção perceptiva a esses efeitos ilusórios, em parte produzidos por esses mecanismos materiais. Pode-se facilmente associar o funcionamento desses efeitos aos mecanismos que os possibilitam. E talvez possamos associá-los ao cinema. Ou entender que são ilusões convencionais que nos passavam despercebidas como ilusões. De qualquer modo, compreendemos que somos compelidos a pensar como funcionam esses mecanismos, como percebemos seus efeitos ilusórios e suas variações. E, depois de alguma reflexão, somos compelidos a pensar em como percebemos esses mecanismos, como a sua variação é dependente de nossa percepção e ação cognitiva, do sentido que damos a eles, das eventuais associações metafóricas que fazemos e do “que trazemos ao filme” (Perez, 2015, p. 127). Como resume Elder,

as atividades aperceptivas estimuladas pelas formas reductivas abrem uma distância entre o espectador e o trabalho. Esta distância faz os espectadores [...] conscientes da sua relação com a obra – os faz conscientes de que o trabalho os confronta como objeto e que eles são sujeitos da experiência engendrada pela obra. (2006, p. 125, tradução nossa)<sup>16</sup>

Enfim, no esforço metacrítico de *Serene Velocity*, Gehr nos demonstra como o processo ativo, mutante, de se ver, perceber, atentar, compreender os efeitos do filme é decisivo na experiência cinematográfica.<sup>17</sup> Se compreendido como uma exploração reflexiva modernista sobre as propriedades específicas do cinema, *Serene Velocity* mostraria que a “essência do filme” não se encontra apenas no suporte material (na película, na tela, na projeção da película na tela), na câmera e na lente, nos códigos visuais convencionados, mas também e não somente, em nosso olho, na nossa percepção, na nossa mente, tomados como um

16 No original: The apperceptive activities that reductive forms encourage open a distance between the viewer and the work. This distance makes viewers [...] aware of their relation to the work – makes them aware that the work confronts them as an object and that they are subject to the experience the work engenders.

17 Carroll (2006, p. 173-185) iria ainda além na sua interpretação de *Serene Velocity*, considerando-o como caso único até então de uma original contribuição filosófica, uma original articulação de um conceito, através de imagens em movimento. Crê que o filme demonstraria, utilizando-se somente dos atributos do seu meio, o movimento como característica definidora e condição necessária de todos os filmes.

conjunto. Ou, como crê Krauss (2000, p. 25) a respeito dos filmes “estruturalistas” [sic], como uma mesma *unidade* indivisível. Ressalvado que esses filmes, como *Serene Velocity*, tanto não podem ser resumidos a seus aspectos reflexivos, quanto essa reflexividade não se restringe aos aspectos tidos como inerentes ao cinema, concordamos com a autora que Gehr também

[...] propõe-se o projeto de produzir a unidade deste suporte diversificado em uma experiência única e contínua em que a total interdependência de todas estas coisas [os elementos que constituem o dispositivo cinematográfico] seriam revelados como um modelo de como o espectador é conectado deliberadamente com seu mundo. As partes do dispositivo seriam como coisas que não podem se tocar entre si sem serem tocadas também; e esta interdependência poderia trazer a tona a emergência mútua de um espectador e de um campo de visão como uma trajetória através da qual o sentido da visão toca no que o toca em resposta (Krauss, 2000, p. 25, tradução nossa)<sup>18</sup>

### Composição serial e *ready-mades* formais

Em *Serene Velocity* há um deslocamento do entendimento da constituição das formas e dos significados da obra como provenientes de um espaço psicológico interior para um interesse no papel do espectador na construção do sentido. A ênfase volta-se para a reflexão sobre os modos como a própria forma e suas convenções modulam ou engendram sua recepção perceptiva e cognitiva. Esse deslocamento seria garantido na arte minimalista por meio da estruturação simples da obra, que daria ao formato geral a aparência de unicidade. Essa aparência seria garantida, como apresentado nas formulações de Robert Morris (1968)<sup>19</sup>, pela constância regular e “legível” dos planos, dando-se um aspecto geral de um bloco único indivisível.

Gehr buscaria outros meios de alcançar a mesma aparência geral de unidade espacial, basicamente pela organização de um único espaço visual “vazio” por uma evidente perspectiva linear, reiterada pela composição e variação “deduzida” do seu formato literal. A unidade, regularidade e legibilidade

18 No original: [...] set itself the project of producing the unity of this diversified support in a single, sustained experience in which the utter interdependence of all these things would itself be revealed as a model of how the viewer is intentionally connected to his or her world. The parts of the apparatus would be like things that cannot touch *on* each other without themselves being touched; and this interdependence would figure forth the mutual emergence of a viewer and a field of vision as a trajectory through which the sense of sight touches on what touches back.

19 Em 1966 o artista Robert Morris publicou os dois primeiros ensaios sob o título de “Notes on Sculpture” em que discorre sobre seus trabalhos tridimensionais e os desenvolvimentos teóricos que os subjazem. Tornou-se por esses ensaios um dos principais teóricos do que convencionou-se denominar como arte minimalista – apesar de rejeitar o termo e, logo em seguida, essas formulações que constituíram a tendência.

espaço-temporal do filme seria obtida também por métodos compositivos não relacionais semelhantes a esses, como aqueles formulados Stella na pintura.

A organização espaço-temporal do filme respeita padrões de repetição e variação de módulos irreduzíveis quase idênticos (4 fotogramas de um mesmo plano, semelhante aos que se alternam), que por sua disposição na extensão temporal, parecem ao fim apresentar uma regularidade “legível”, constituir uma mesma unidade, sem elementos distintos que destoem da progressão. Esses módulos de *Serene Velocity* seguem uma mesma velocidade de alternância (4 módulos por segundo), variando visualmente a cada 60 pés, em razão de uma progressão numérica convencional dada pela própria lente (50mm/ 55 mm, 45mm/ 60mm...), dos módulos do “meio” do corredor até o seu limite final entre a maior e menor distância focal à disposição. Trata-se, portanto, de um desdobramento espaço-temporal *serial* pré-determinado, método utilizado por artistas plásticos “minimalistas” e “pós-minimalistas” tão diversos como Judd, Sol LeWitt, Eva Hesse e Ed Ruscha, como considerava o crítico Mel Bochner,<sup>20</sup> que resumia assim o método desses artistas:

A serialidade tem como premissa a ideia de que uma sucessão de termos (divisões) dentro de um trabalho particular, e é baseada em uma derivação numérica ou de algum modo predeterminada (progressão, permutação, rotação, reversão) de um ou mais termos precedentes naquela peça. Além disso, a ideia é levada à sua *conclusão lógica*, que, sem ajustes baseados no gosto ou no acaso, é o trabalho de arte (Bochner, 2006, p. 174, grifo nosso).

Desse mesmo modo o sistema serial de *Serene Velocity* faria suceder os módulos em uma intrincada derivação numérica predeterminada até sua conclusão lógica, contendo em si não somente a função de variação no tempo, mas também o limite dessa variação. Dessa forma, como já considerava Sharits (2015, p. 163) em relação aos filmes “estruturais”, pode-se afirmar que a “borda” temporal de *Serene Velocity* (a duração do filme) é gerada pela estrutura interna; a série pré-estabelecida de alternância dos módulos idênticos de pontos focais é limitada pelas distâncias focais extremas da lente. Assim, quando essa alternância alcança a conclusão lógica convencional, o filme *tem* de acabar. *Serene Velocity* pode, então, constituir uma legível unicidade espaço-temporal “natural e necessária” (Sharits, 2015, p. 163), pois foi estruturado sem a necessidade de um arranjo parte a parte para a organização geral, ao

20 Antecessores e praticantes nas *artes visuais*, frisamos. O serialismo musical de Schönberg, Webern, Stockhausen, Boulez e outros seria o mais evidente e consistente precursor dessa prática para a arte americana dos anos 1960 e 1970.

contrário da maioria dos filmes, nos quais a duração total e os formatos seriam somente a soma das partes heterogêneas estabelecida de acordo com diversos julgamentos formais do diretor/montador em sua construção.

Assim como para Stella, esse modo de composição não relacional do formato (temporal) tinha como antecedente a retomada do *ready-made* por pintores norte-americanos como Jasper Johns, em particular em sua série em torno da bandeira americana. Nessas obras, a estrutura interna e as bordas do quadro são definidas por um signo convencional e cultural dado externamente, um *ready-made* altamente difundido, com suas particularidades. Em um trabalho como *Die Fahne Hoch!* (Figura 1), Stella apropria-se desse método de modo mais abstrato, deduzindo a configuração interior, como vimos, do formato da própria tela, que também ganharia assim uma presença distintiva. De acordo com Krauss (1998, p. 298), Stella e os minimalistas se valeriam assim de elementos *ready-made* (em Stella, o formato da tela) aos quais nenhum tipo específico de conteúdo fora conferido. Por essa razão,

---

conseguiam tratar o *ready-made* como uma unidade abstrata e concentrar a atenção nas questões mais genéricas, relativas a como se poderia dispor deste. Sua prática consistia em explorar a ideia do *ready-made* de uma forma bem menos anedótica do que os artistas *pop*, considerando antes suas implicações estruturais do que suas implicações temáticas (Krauss, 1998, p. 298-299),

---

Essa diferença entre formas de exploração do *ready-made* nos parece indicar ainda a distinção entre a definição de uma unicidade espaço-temporal “natural e necessária” em *Serene Velocity* e em alguns dos primeiros filmes de Warhol, pioneiro também no modo de composição não relacional no cinema. Como indicava Sharits,

---

ao desconsiderar, nos seus primeiros filmes “estáticos”, a ideia normativa de que um filme é composto por partes e sua escala temporal (sua duração) é a soma dessas partes heterogêneas, Warhol fez a importante descoberta de que a estrutura interna de um filme (a duração natural do seu “tema”) poderia definir, ser congruente a, ou ser paralela ao perímetro do filme – uma analogia temporal ao modo com que Jasper Johns faz com que a borda dos seus trabalhos de “bandeira” corresponda com a área de superfície da imagem. (2015, p. 163)

---

Warhol deixava o formato temporal de alguns de seus filmes ser definido pela duração natural de um “tema”, como o tempo necessário para a degustação de um cogumelo em *Eat* (1963) – uma tautologia conceitual como nas pinturas

de Johns, baseada em um *ready-made* temático. Já Gehr faria o formato temporal unitário de *Serene Velocity* ser definido por um intrincado jogo serial constituído de alguns *ready-mades* técnico-formais evidenciados, notadamente as distâncias focais de uma lente cinematográfica e seus limites, mas também a cadência da projeção em 16q/s e convenções formais arbitrárias (como a constituição de módulos de 4 fotogramas e a variação a cada 60 pés de filme). Desse modo deixaria em primeiro plano também na composição temporal não relacional, sem intervenção subjetiva, esses elementos técnico-formais como entidades distinguíveis, mas relacionadas na unidade. Se observarmos os efeitos óticos e perceptuais distinguíveis, em uma sucessão “natural e necessária”, nos atentaríamos aos seus mecanismos e às suas naturezas convencionais. O uso do *ready-made* tem aí uma ampla dimensão reflexiva.

Sem apresentar enfaticamente significados alusivos para além desses efeitos e mecanismos – no máximo alusões reflexivas como vimos –, a construção do significado se deslocaria para a própria atividade do espectador no desdobramento perceptivo e de sua compreensão dos elementos e das estruturas convencionais, e de *como* são convencionais. Não havia uma necessidade interna, uma fonte específica que atribuísse significado a sua configuração, como a subjetividade, visão e expressão interior do artista. Gehr prosseguiria, assim, a ambição primeva da arte minimalista, ou seja, a de “relocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural” (Krauss, 1998, p. 323).

## Conclusão

Como certas tendências das artes visuais então contemporâneas – a pintura radicalmente modernista de Frank Stella e a escultura minimalista – *Serene Velocity* promove a partir da redução formal extrema e ênfase nos aspectos tidos como primários do meio à reflexão sobre as condições de possibilidade e as convenções da experiência da obra de arte. Como vimos, não somente a composição visual do filme tem a dever a pintura de Stella como a sua composição espaço-temporal – de modo absolutamente inusual no cinema até então – foi estruturada de modo serial e não relacional, buscando-se uma legível regularidade e unidade, como as obras desse e de diversos artistas considerados como minimalistas. Gehr buscava com o filme aproximar o cinema das pesquisas em curso nas artes visuais – gesto que podemos considerar experimental e vanguardista, como seus filmes são geralmente classificados –, notadamente os esforços de deslocamento da constituição dos significados das

obras de um espaço psicológico interior para a própria atividade do espectador no seu desdobramento perceptivo e cognitivo.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BOCHNER, Mel. Arte serial, sistemas, solipsismo. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 169-175.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (org.), **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2008. p. 341-352.
- CARROLL, Noël. Film in the Age of Postmodernism. **Interpreting the Moving Image**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 300-332.
- \_\_\_\_\_. Philosophizing Through the Moving Image: The Case of *Serene Velocity*. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 1, n. 64, p. 173-85, 2006.
- ELDER, R. Bruce. The structural film: ruptures and continuities in avant-garde art. In: HOPKINS, David. (org.) **Neo avant-garde**. Nova York: Rodopi, 2006. p. 119-142.
- FRIED, Michael. Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons. **Art and Objecthood: Essays and Reviews**. Chicago/ Londres: University of Chicago Press, 1998. p. 77-99.
- \_\_\_\_\_. Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella. **Art and Objecthood: Essays and Reviews**. Chicago/ Londres: University of Chicago Press, 1998. p. 213-265.
- GEHR, Ernie. Notas para uma exibição no MoMA (1971). In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.), **Cinema estrutural**. São Paulo: Aroeira, 2015. p. 116-119.
- \_\_\_\_\_; MACDONALD, Scott. Ernie Gehr. In: MACDONALD, Scott. **A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers**. Berkeley: University of California Press, 2006. p. 358-404.
- \_\_\_\_\_; MEKAS, Jonas. Ernie Gehr interviewed by Jonas Mekas, March 24, 1971. **Film Culture**, n. 53-55, p. 28-30, primavera, 1972.
- JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 122-138.
- KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium**

**Condition.** Londres: Thames & Hudson, 2000.

\_\_\_\_\_. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MACDONALD, Scott. Ernie Gehr: *Serene Velocity*. **Avant-Garde Film: Motion Studies.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 37-44.

MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. In: BATTCKOCK, Gregory (org.) **Minimal Art: A Critical Anthology.** Nova York: E.P. Dutton, 1968. p. 222-235.

PEREZ, Gilberto. Fantasmas da cidade. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.), **Cinema estrutural.** São Paulo: Aroeira, 2015. p. 120-133.

SHARITS, Paul. Palavras por página. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.), **Cinema estrutural.** São Paulo: Aroeira, 2015. p. 156-169.

SITNEY, P. Adams. Ernie Gehr and the Axis of Primary Thought. **Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson.** Nova York: Oxford Press, 2008. p. 197-219.

\_\_\_\_\_. O cinema estrutural. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.), **Cinema estrutural.** São Paulo: Aroeira, 2015. p. 10-38.

WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. In: BATTCKOCK, Gregory (org.) **Minimal Art: A Critical Anthology.** Nova York: E. P. Dutton, 1968. p. 387-399.

Recebido em: 08/04/2018

Aprovado em: 12/06/2017

**Dados do autor:**

Theo Costa Duarte| theocostaduarte@gmail.com

Escola de Comunicação e Artes-USP.

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes - USP. Pesquisa sobre as relações cinema experimental e artes visuais no cinema brasileiro e norteamericano. Mestre em Comunicação pela UFF. Atuou como programador do Cine Humberto Mauro (Belo Horizonte - 2010 -2011) e cocurador de mostras "Cinema Estrutural" (Caixa Cultural - RJ, 2015) e "Visões da Vanguarda (CCBB-SP, 2016)

**Endereço do autor:**

Rua Divinópolis, 313, apto 401

31010-370, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil



Este artigo é licenciado sob forma de uma [licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (CC-BY).