

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO  
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL**

**FREDERICO FRANCO**

**VANGUARDAS EM DIÁLOGO:  
*Wavelength* como experiência minimalista**

**SÃO LEOPOLDO – RS**

**2020**

FREDERICO FRANCO

**VANGUARDAS EM DIÁLOGO:**  
***Wavelength* como experiência minimalista**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Realização Audiovisual pelo Curso de Realização Audiovisual da Universidade de Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Orientador: Prof. Ms. Milton do Prado Franco

São Leopoldo - RS

2020

FREDERICO FRANCO

**VANGUARDAS EM DIÁLOGO:**  
***Wavelength* como experiência minimalista**

Relatório final apresentado à Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como parte das exigências para a obtenção do título de graduado em Realização Audiovisual.

São Leopoldo, 23 de novembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Ms. Milton do Prado Franco Neto

---

Prof. Ms. James Zortéa

---

Profa. Ms. Rochelle Zandavalli

À família e amigos.

*(O cinema) não é arte, não é técnica, é um mistério.*

(GODARD, 1988)

## RESUMO

“Vanguarda em diálogo” se propõe a entender o filme *Wavelength* (1967) a partir de suas intersecções com o contexto da arte minimalista no Estados Unidos ao longo dos anos 1960. Tendo como ponto de partida o estudo das teorias da vanguarda, o presente projeto se divide em duas grandes partes. Na primeira, uma recuperação história dos estudos do *avant garde*, do minimalismo e cinema estrutural, inserindo-os na lógica vanguardista. A segunda parte, uma análise comparativa entre os estudos da arte minimal e o filme de Snow a partir de elementos formais da *mise en scène*, além de ter o papel de posicionar o *corpus* dentro da obra artística de seu autor, Michael Snow.

**Palavras-chave:** vanguardas; minimalismo; cinema estrutural; *Wavelength*; Michael Snow.

## ABSTRACT

“*Avant garde in dialogue*” proposes itself to understand the movie *Wavelength* (1967) through its interseccionalities with the minimal art in the United States in the 60s. Studying the theory of the avant garde, the project is divided in three major parts. In the first one, a historical context of the avant garde, minimalism and structural film. The second part, a comparative analysis between the minimal art theory and Snow’s movie, interpreting the formal elements of its *mise en scène*, beyond the fact to try to understand the movie in question inside the hole artistic career of its author, Michael Snow.

**Keywords:** avant garde; minimalism; structural film; *Wavelength*; Michael Snow.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - sequência de justaposições geométricas .....	24
<b>Figura 2</b> - frames justapostos.....	25
<b>Figura 3</b> - expressionismo abstrato de Brakhage.....	26
<b>Figura 4</b> - imagem como imagem.....	32
<b>Figura 5</b> - dialética antropomórfica .....	34
<b>Figura 6</b> - quadro como objeto bidimensional.....	35
<b>Figura 7</b> - Snow e o X da questão .....	38
<b>Figura 8</b> - enquadramentos de Snow .....	39
<b>Figura 9</b> - a roda duchampiana .....	44
<b>Figura 10</b> - o urinol.....	45
<b>Figura 11</b> - outro objeto duchampiano .....	47
<b>Figura 12</b> - as formas de Malevich .....	48
<b>Figura 13</b> - Malevich e o quadro negro .....	50
<b>Figura 14</b> - o relevo de Tatlin .....	51
<b>Figura 15</b> - modelo da Torre de Tatlin .....	52
<b>Figura 16</b> - a arte de Andre.....	55
<b>Figura 17</b> - poliedros em L .....	56
<b>Figura 18</b> - poliedros, unidade e cor .....	59
<b>Figura 19</b> - cubos espelhados .....	62
<b>Figura 20</b> - do tridimensional ao bidimensional.....	69
<b>Figura 21</b> - Brakhage x Snow .....	70
<b>Figura 22</b> - Pollock x Judd .....	70
<b>Figura 23</b> - imagem como imagem (parte 2).....	77
<b>Figura 24</b> - cadeira amarela .....	79
<b>Figura 25</b> - mise en abyme? .....	80
<b>Figura 26</b> - uma das Walking Woman.....	82
<b>Figura 27</b> - protótipo de zoom .....	83
<b>Figura 28</b> - do tridimensional ao bidimensional (parte 2) .....	84
<b>Figura 29</b> - o quadro de Snow .....	85



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 OS ANOS 1960 E AS VANGUARDAS .....</b>	<b>13</b>
<b>2.1 Anos 50 e 60: decadência da sociedade burguesa e terreno para as vanguardas ...</b>	<b>18</b>
<b>2.2 Cinema Estrutural.....</b>	<b>22</b>
2.2.1 <i>Antes do estrutural: de Léger a Warhol .....</i>	<i>22</i>
2.2.2 <i>Sitney e Maciunas .....</i>	<i>28</i>
2.2.3 <i>Teoria do cinema estrutural .....</i>	<i>31</i>
<b>2.3 Arte Minimalista.....</b>	<b>42</b>
2.3.1 <i>Duchamp e a funcionalidade do objeto .....</i>	<i>42</i>
2.3.2 <i>Pintura, escultura e representação .....</i>	<i>47</i>
2.3.3 <i>Teoria da arte minimalista .....</i>	<i>53</i>
<b>3 WAVELENGTH COMO EXPERIÊNCIA MINIMALISTA.....</b>	<b>63</b>
<b>3.1 Wavelength.....</b>	<b>63</b>
<b>3.2 Representação: tridimensionalidade .....</b>	<b>66</b>
<b>3.3 Simplicidade minimal: forma e conteúdo.....</b>	<b>69</b>
<b>3.4 Wavelength e a beleza serial.....</b>	<b>72</b>
<b>3.5 Movimento: estrutura básica.....</b>	<b>75</b>
<b>3.6 Dialética(s).....</b>	<b>77</b>
<b>3.7 Snow por Snow .....</b>	<b>81</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>86</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>90</b>
<b>APÊNDICE A – FILMES REFERENCIADOS .....</b>	<b>94</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Uma sala vazia com uma cadeira amarela entre duas grandes janelas verticais. Carros passam rapidamente pela rua, enquanto ouve-se o som de seus motores. Dentro de dois minutos, é perceptível um leve movimento de *zoom* em direção ao centro do quadro. Logo após, entram duas mulheres. Ambas saem e o *zoom* continua sua trajetória sem desviar do eixo central. O tempo avança e, com cerca de dezesseis minutos, um homem desaba, aparentando estar morto. Em algum momento, ouve-se a música *Strawberry Fields Forever*, da banda *The Beatles*. O *zoom* segue em direção à parede. Até o quadragésimo terceiro minuto é apenas este movimento de lente que permeia o filme, terminando sua viagem ao focalizar uma fotografia na parede: ondas no mar. É dessa maneira que *Wavelength* constrói sua diegese.

Dirigido por Michael Snow e lançado no ano de 1967 o filme em questão está posicionado em uma corrente do cinema experimental norte-americano batizada pelo historiador P. Adams Sitney (2002) como *cinema estrutural*. Dentro do *underground* nova-iorquino, Snow era uma figura conhecida devido a seus projetos musicais de *jazz* e suas esculturas. Nesse universo vanguardista, onde “os gêneros então se emaranhavam, as práticas se expandiam sem fronteira” (DUARTE, 2017, p. 18), desenvolveu-se o epicentro da arte contemporânea, seja através dos *happenings* de Marina Abramovich até a *pop Arte* de Andy Warhol.

O trabalho de Michael Snow, tanto no cinema quanto nas artes visuais, tem como principais valências, como observa o próprio Snow (1994), está voltado para as particularidades de cada um dos meios artísticos utilizados por ele. Em suas esculturas e em seus filmes, o diretor versa sobre questões relativas à percepção visual e o caráter de representação das artes. *Sight* (1967), uma de suas mais famosas esculturas, e filmes posteriores como *Back and Forth* (1969) e *La région centrale* (1971), podem ser entendidos como pontos centrais de sua trajetória artística.

Mesmo inserido em um contexto no qual a arte minimalista tenha importante destaque, Sitney (2002) cita, no entanto, cineastas vindos do *Fluxus*<sup>1</sup> como importantes nomes desse movimento. E, indo além, vê na figura da Andy Warhol um precursor do estruturalismo

---

<sup>1</sup> *Fluxus* foi uma corrente de artes plásticas de vanguarda que buscava uma mescla entre diferentes meios, como literatura e música. Entre os principais nomes do movimento estão Georges Maciunas, Nam June Paik e Yoko Ono.

cinematográfico. Contudo, as intersecções entre os filmes estruturais e a arte minimalista pode ser notada a partir de Duarte (2019, p. 5):

Parece improvável que suas formulações sobre o cinema estrutural não tenham sido contaminadas pelas ideias de simplicidade, estrutura, proeminência do formato, predeterminação da estrutura e impressão imediata da totalidade – presentes com grande destaque nos ensaios dos artistas Robert Morris e Donald Judd, assim como na crítica de Michael Fried à arte minimalista

A proposta de Duarte (2019) está diretamente ligada à uma visão, de certa maneira, voltada para uma análise dialética do cinema estrutural. Como aponta Konder (2008, p. 56), “as coisas não podem ser compreendidas isoladamente, uma por uma, sem levarmos em conta a conexão que cada uma delas mantém com coisas diferentes”. Assim, é razoável concordar que existe uma possível convergência entre determinados aspectos dos dois meios de expressão aqui em questão. Além de similaridades puramente estéticas, há de se pensar nas propostas teóricas que acarretam a aproximação de cunho estético das duas correntes.

Uma crítica recorrente ao ensaio inaugural de Sitney (2002) se dá através de possíveis nomenclaturas ambíguas utilizadas ao longo do texto. Georges Maciunas (1970) aponta uma discordância para com as definições de “estrutura” presentes no artigo. Para ele, o nome “filme estrutural” está empregado de maneira equivocada, já que o termo “estrutura” não necessariamente significa algo simples. Mais apontamentos do autor acerca do escrito de Sitney (2002) serão recuperados adiante em uma subseção que dará conta de rever esse embate entre os dois autores.

Alguns preceitos da crítica de Maciunas (1970) estão presentes na teoria da arte minimalista, principalmente o detalhe exposto logo acima. Um dos ensaios definidores do movimento é chamado de *Objetos Específico*, escrito por Donald Judd. Além de defender sua arte como algo mais próximo da escultura do que da pintura, Judd (2006) aponta para aquilo definido como estrutura anteriormente. Dentro do minimalismo, percebe-se uma vontade em unir partes a partir de um modelo pré-definido e, mais importante, homogêneo. Sendo assim, dando suporte à unidade da arte, tornando-a objetiva e com uma relação *gestaltista* quase imediata.

A questão da objetividade da arte minimalista tem direta ligação com sua origem: os *ready-mades* de Marcel Duchamp – objetos retirados de seu contexto cotidiano e expostos como objetos meramente materiais. Acerca das esculturas minimais, Morris (1968) aponta que a busca por uma arte sem subjetividade é capaz de distanciar a escultura da representação e, por

consequente, colocar o espectador em posição de distanciamento. Ocorre, portanto, uma recusa da perspectiva ilusionista da arte em prol de uma escultura objetiva e formal.

Os dois pontos tocados nos parágrafos anteriores são aplicáveis à lógica do cinema estrutural e de *Wavelength*. Rees (1999), por exemplo, estabelece um possível argumento que dialogue com a estética minimalista ao dizer que o fato de o filme estrutural estar exclusivamente focado na forma fílmica cria uma nova relação espectral, livre de possíveis simbolismos e identificação pessoal dentro de uma narrativa.

Judd (2006) e Morris (1968) são utilizados em primeira mão por darem conta de aspectos gerais da teoria da corrente minimal que expõem uma conexão entre essa e o cinema estruturalismo. É a partir dessa possível intersecção entre essas duas vertentes vanguardistas que se baseia a presente pesquisa: como *Wavelength* dialoga com a arte minimalista? Como tais elementos estão expostos ao longo da película? Tais questionamentos servirão como norte do estudo, que prezarão por uma abordagem dialética, para uma tentativa de maior entendimento da arte contemporânea e dos cinemas experimentais dos anos 1960.

A escolha de *Wavelength* para objeto de estudos se dá por alguns fatores. Além de causar impacto por sua estética enigmática, o filme de Snow é, talvez, o filme estrutural de maior sucesso até os dias de hoje, tendo sido referenciado pela revista *Sight and Sound* como um dos 250 Melhores Filmes da História. O exercício metalinguístico proposto pelo diretor é também um fator de encanto, já que consegue dar conta de versar sobre os elementos mais elementares (formais?) do cinema, vide sua própria materialidade. O filme criado por Snow é, ainda, uma síntese da ideia de *práxis*, já que, a partir de uma teoria bem desenvolvida, é realizado um trabalho na esfera material da vida. O modelo de produção, que será citado ao longo do trabalho, é outro elemento a ser tocado, já que quebra com moldes hegemônicos do processo cinematográfico – também dialogando com os preceitos da arte minimalista.

Vanguardas são, primordialmente, atos revolucionários. Questionar os padrões vigentes e propor novas ideias acerca de um mesmo veículo artístico é uma proposta de revolução. Se Oscar Wilde (2017, p. 21) cita que “a desobediência é, aos olhos de qualquer estudioso da História, a virtude original do homem”, o *avant-garde* explora essa proposição de maneira prática e radical. A ideia da vanguarda como uma revolução está diretamente ligada ao pensamento de Löwy e Sayre (2007), que aponta a arte como objeto de disseminação de uma ideologia hegemônica dentro da sociedade burguesa. Uma ruptura, portanto, torna-se uma forma de mudança de valores vigentes; por mais que estética e sociedade pareçam desconexas, ambos estão ligados através de correntes firmes.

Além da conexão com o social, as artes estão, também, interligadas entre si. Imaginar um desprendimento total do cinema com outros meios de expressão artísticos é uma utopia, como aponta Bazin (1991) ao criticar os pedidos da imprensa por um cinema puro. O autor vai além e afirma que a perda do fluxo de referências entre a sétima arte e outros veículos de expressão é utópica, já que a história da arte é baseada no tráfego de informações e, de certa maneira, de adaptações. Um breve exemplo: é clara a influência da literatura romancista de Goethe nas pinturas Caspar David Friedrich; assim como nos livros, a relação humana com a natureza é explorada nas artes visuais. Inevitavelmente, é razoável concluir que o cinema é uma arte composta de retalhos de veículos anteriores. Desde as narrativas oriundas da tradição oral e da literatura, até o próprio mecanismo fotográfico, o cinema vem construindo sua história.

O próprio embrião da arte cinematográfica não está posicionado em 1895 com a primeira exibição do filme dos irmãos Lumière; os primeiros movimentos do desenvolvimento do cinema estão posicionados no período pré-histórico, quando foram realizadas as primeiras pinturas rupestres – como propõe o Werner Herzog em *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010). O mesmo exercício de estudar as relações entre cinema e pintura é realizado por Aumont (2004a) ao estabelecer um paralelo entre a realidade dos primeiros filmes dos irmãos Lumière e os pintores impressionistas – chegando, inclusive, a comparar o francês com os artistas pictóricos.

A presente pesquisa será galgada em uma metodologia de duas partes: teórica e analítica. Para a primeira parte, é de suma importância, antes de entrar nos meandros teóricos de cada uma das vertentes artísticas estudadas, entender seu entorno e, mais importante, suas principais influências; ou seja, movimentos de contextualização histórico-social serão utilizados. A perspectiva dialética que Konder (2008) e Netto (2001) apresentam, será o norte empírico da parte inicial do processo do trabalho.

A respeito do segundo segmento, a análise fílmica em si, parte-se de uma perspectiva explorada por Sontag (1987): “é necessária, antes de mais nada, uma maior atenção à forma na arte. Como a ênfase excessiva no conteúdo provoca a arrogância da interpretação, descrições mais extensas e mais completas da *forma* calariam”. Desse modo, não haverá, dentro desse projeto, tentativas de estabelecer relações filosóficas e interpretativas com o filme de Snow. Aqui, a forma será vista como o elemento de conexão da película com a arte minimalista. Assim como pensa Sontag (1987), a forma de um filme é aquilo que delimita o estilo, a estética,

imposto pelo diretor da obra<sup>2</sup>. Entendendo a unidade estética da película, ou seja, a maneira como o diretor manipula características formais ao longo da totalidade do filme, será atingido o objetivo de compreender como a *mise en scène* de Snow aproxima sua obra do movimento minimalista.

É importante, no entanto, salientar que a presente pesquisa possui uma série de limitações nas questões referentes à recepção das obras referenciadas. A própria cópia de *Wavelength*, encontrada *online* no formato digital, cria uma experiência limitada; se uma das pedras angulares da filosofia do cinema estrutural é justamente a percepção física, material, do filme, isso se perde ao entrar em contato com uma mídia completamente oposta. Da mesma forma, não se obteve acesso às esculturas minimalistas em seu estado puro, apenas a fotografias, fato este que enfraquece a apreensão completa das obras – fica pelo caminho a ideia do entendimento espacial dos objetos, como se verá em Krauss (1979). Existe, assim, uma aparente contradição entre a crítica de ambos cinema estrutural e arte minimal aos aparatos ilusórios e os meios pelos quais este trabalho se apoia. No entanto, esse ponto pode vir a levantar um outro detalhe: a crítica ao ilusionismo da arte não é, para este que escreve, um princípio motor da arte, é, apenas, uma outra maneira de encarar o mundo das artes.

Outro ponto a ser esclarecido é a opção por não lidar com uma obra de Snow que faz direta referência à *Wavelength: WVLNT*, realizado em 2003. O filme em questão trata-se de uma versão comprimida da obra original, com cerca de quinze minutos de duração, que acrescenta outros elementos perceptivos. O fato de *WVLNT* não ganhar destaque ao longo da pesquisa se dá por dois fatores: primeiro, por estabelecer uma relação com o aparato fílmico distinta daquela desenvolvida por seu antecessor; segundo, porque não possui margem para uma ligação específica para com a arte minimalista, já que explora efeitos perceptivos mais elaborados e complexos daqueles propostos pela simplicidade minimal.

Para a confirmação ou negação da proposta, o trabalho estará dividido da seguinte maneira: dentro do capítulo 2, será explorado o território das vanguardas plásticas e cinematográficas aqui tratadas, minimalismo e cinema estrutural, a fim de contextualizá-las e compreender suas perspectivas teóricas - para tal movimento, será necessário, antes das teorias propriamente ditas, compreender o conceito de vanguarda a partir da literatura e, posteriormente, para as artes em geral. Mapear as principais influências e antecessores de ambos estruturalismo e minimalismo também terá fundamental importância no trabalho; no

---

<sup>2</sup> Douchet (2013) apresenta uma perspectiva semelhante à da autora, afirmando que, por mais que a forma do meio em si não pertença ao autor, é através dela que o diretor de um filme exprime suas intenções. Entretanto, para se compreender como se comporta a forma fílmica de *Wavelength* é necessário analisá-lo como um todo.

capítulo 3, finalmente, a análise comparativa da película de Snow com os preceitos da arte minimalista; ao final, no capítulo 4, um fechamento do estudo a partir das conclusões retiradas do processo de realização do trabalho.

Em tempos em que a arte e a sociedade estão desconexos, pensar essas duas vanguardas para além da estética é um desafio. O cinema estrutural e arte minimalista não são representadas apenas rupturas, mas sim atos políticos. Democráticos? Não exatamente, como se verá em Rezende (2006) logo adiante. Em tempos de efervescência criativa, mas brutalidade no campo social, o choque estético causado pelas vanguardas é um primeiro movimento afronta às estratégias de dominação da classe dominante. Por mais que as questões políticas não esteja explícitas em um primeiro olhar, a leitura de teorias da vanguarda é esclarecedora; a crítica não vem ao moldes tradicionais, está implícita na estrutura fílmica ou nos poliedros minimalistas.

## 2 OS ANOS 1960 E AS VANGUARDAS

Antes de qualquer estudo das duas correntes apontadas como norteadoras do projeto, há de ser realizada uma breve introdução às teorias da vanguarda. Esse movimento é necessário, sobretudo, para uma primeira aproximação entre o cinema e as artes visuais. Ainda, compreendendo um histórico do termo “vanguarda” e seus estudos, torna-se mais fácil um entendimento das forças motrizes de ambos cinema estrutural e arte minimalistas. Como postula Bürger (1993, p. 44): “o caráter histórico de uma teoria não consiste em expressar o espírito de uma época [...], mas em relacionar o desenvolvimento dos objetos com o das categorias”.

Não existe ao certo uma origem específica uso do termo *avant garde* para as artes em geral, mas Albera (2012) constrói uma breve linha temporal sobre os primórdios do vocábulo. *Stricto sensu*, “vanguarda” é proveniente do vocabulário militar, representando a primeira linha de batalha, composta por soldados que puxam a fila de todo um batalhão. Posteriormente, o termo fora adaptado para o ramo artístico com finalidade de categorizar aqueles movimentos que, de certa maneira, representavam pioneirismo acerca de determinado meio de expressão. A relação entre essa rápida definição com a origem militar do termo é imediata: os dois versam sobre aquilo que vem por primeiro.

Para Bürger (1993), György Lukács é peça chave para o desenvolvimento de uma teoria da arte vanguardista. A aplicação de métodos hegelianos aliados ao marxismo permitem aos estudos de Lukács uma compreensão do papel da arte dentro da sociedade protocapitalista. Uma das principais conclusões acerca desse tema é que “durante a ascensão da burguesia, a literatura [classicismo e realismo] ocupa o mesmo lugar que a arte grega ocupava no sistema hegeliano” (BÜRGER, 1993, p. 16). Essa análise aponta um caráter atemporal para a posição da arte dentro de uma sociedade estritamente dominada pela aristocracia. As vanguardas, então, representam uma espécie de ruptura com os valores da arte burguesa. Ainda baseado no sistema lukacsiano, Bürger (1993) percebe que o desenvolvimento do *avant garde* está diretamente ligado à decadência da organização da burguesia vigente. Essa atitude anticapitalista industrial da arte de vanguarda pode ser entendida como aquilo que Löwy e Sayre (2007) nomearam como o romantismo na sociedade moderna.

A arte nas sociedades burguesas estudadas não possuía sumariamente uma função, ou utilidade, dentro de um contexto social. Como bem postula Albera (2012), a sociedade burguesa concede à arte um rótulo remetente ao parnasianismo: a arte pela arte. A obra de arte passa a ser valorada por meio das instituições artísticas – que Bürger (1993) relaciona diretamente com o capitalismo e mercantilismo - responsáveis por dar valor estético baseado em tradições



artísticas a partir de uma idealização do belo. Os valores da sociedade capitalista, por Albera (2012), são definidores do entendimento da arte como objeto de consumo e, sobretudo, de isolamento da arte perante um contexto social.

A arte burguesa possui a função de representação só na medida em que a burguesia aceita o conceito de valor da nobreza; a objetificação artística da autocompreensão da própria classe é genuinamente burguesa. A produção e a recepção da autocompreensão articulada na arte já não se encontram vinculadas à práxis vital (BÜRGER, 1993, p. 88)

A ideia da arte como objeto de consumo também é discutida por Marx (2011) em *Grundrisse*, obra na qual o autor discorre sobre seu método de análise historiográfica de maneira mais aprofundada. Dentro da lógica de domínio burguês, o autor realiza uma colocação a respeito da questão da influência do mecanismo artístico dentro da sociedade. “O objeto de arte [...] cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto” (MARX, 2011, p. 66). Dessa forma, assim como apresentam Löwy e Sayre (2007), a ideia de uma arte burguesa serve como instrumento de homogeneização das massas, criando um modelo específico de espectador para consumir seu produto. Uma vanguarda, no entanto, está em busca do contrário: criar um processo pessoal e dialético entre obra de arte e espectador.

Tais afirmações, contudo, não se propõem a apontar que um objeto artístico, mesmo aos moldes tradicionais, não seja capaz de realizar um movimento de crítica à sociedade ou ao sistema dominante. Bürger (1993) ainda afirma que enquadrar ou não um objeto dentro de uma ótica vanguardista ou burguesa não necessariamente remete a um juízo de valores - exercício este realizado por Lukács e Adorno, não aponta as artes de vanguarda como superiores às outras, apenas como novas vertentes do pensamento artístico. A obra de arte apoiada no pensamento burguês-capitalista de consumo, por exemplo, pode utilizá-lo como instrumento de subversão para atingir a estrutura dentro dela própria. Jean-Baptiste Debret<sup>3</sup> (1835), por exemplo, utiliza-se de uma arte normativa, mas que a partir de um olhar singular e, até certo ponto, debochado, mostra um sua revolta contra a sociedade escravagista brasileira.

Sasse (1984) apresenta outro exemplo, voltando ao século XVIII, com Schiller. Para ele, por mais que o poeta se distanciasse da sociedade e de padrões sociais, sua arte não categoriza uma ruptura com o padrão artístico da época – é importante reiterar que não se trata

---

<sup>3</sup> Jean-Baptiste Debret (1768-1848): pintor e desenhista francês autor de obras como *Um Jantar Brasileiro* (1827), *Retrato de D. João VI* (1817) e *Negra com tatuagens vendendo caju* (1827). O pintor tem uma ligação forte com o Brasil, tendo, inclusive, com o auxílio de José Bonifácio, desenvolvido um protótipo da atual bandeira brasileira.

de um julgamento da obra completa de Schiller, apenas de um recorte específico. Ainda sobre o autor alemão: “mesmo os trabalhos mais críticos exibem, inevitavelmente, uma unidade dialética de afirmação e negação em virtude de sua separação institucionalizada da práxis social” (SASSE, 1984, p. 11). Bürger (1993), adentrando na questão crítica da vanguarda, aponta que artistas como os citados acima, Debret e Schiller, realizam uma espécie de crítica pelo meio estético, ou seja, através dos métodos de realização da arte; sua crítica não está voltada diretamente para a instituição arte, mas, sim, é realizada através dos paradigmas artísticos vigentes.

Enquanto artistas que se atem aos padrões artísticos utilizam-se de especificidades para o desenvolvimento de um estilo próprio, a vanguarda faz o caminho contrário. Utilizando o expressionismo como exemplo, Löwy e Sayre (2007, p. 196) aponta que essa corrente “herdou alguns traço do movimento simbolista, mas [...] não se trata nem de uma corrente estruturada nem de uma escola literária ou artística”. O caminho expressionista é, no mínimo, curioso: adapta elementos de um movimento estabelecido como padrão e, através disso, realiza um estudo sobre a arte em si. A heterogeneidade da vanguarda é um caráter fundamental para o desenvolvimento de uma crítica geral à instituição arte e seus elementos fundadores.

Voltando para as teorias da vanguarda. Por mais que Sasse (1984) aponte que a vanguarda é uma ode à negação, em seu próprio texto o autor afirma que o processo de desconstrução é precedido de um movimento de estudo prévio. Entender, portanto, a posição da arte na sociedade burguesa e a especificidade dessa arte é preceito fundamental para a emergência de uma vanguarda. Ao que cita o próprio Sasse (1984, p. 14): “[o *avant garde*] é determinado na medida em que a arte funciona na sociedade burguesa, a compreensão de seu status social”. Como Konder (2008) percebe, a partir da segunda lei da dialética marxiana, a compreensão historiográfica dos processos que desembocaram nos paradigmas de um tempo, além de base da teoria de Marx, são um dos primeiros passos para uma ruptura com a estrutura social vigente.

As quebras representadas pelas artes de vanguarda são vistas, inclusive, a partir de uma ruptura quase total com três grandes pontos da arte na sociedade burguesa. Abordados nos seguintes parágrafos, são: 1) a crítica à própria arte – levemente citado anteriormente; 2) a questão do termo “arte”; e, por fim, 3) a problemática da autoria.

Em primeira instância, é necessário apontar que o caráter de autocrítica da instituição arte não pode, em nenhuma hipótese, ser confundido com uma degradação autofágica da arte como um todo. Em momento algum da história das vanguardas houve qualquer movimento de busca pelo fim da arte; as proposições vanguardistas estão voltadas para a superação da arte

burguesa da sociedade capitalista industrial. Bürger (1993) utiliza, novamente, Marx como exemplo da questão da autocrítica ao trazer a experiência marxiana da religião. É a partir desse tópico que se difere a noção de crítica e autocrítica:

a crítica imanente ao sistema no seio da instituição religiosa é a crítica por determinadas concepções religiosas [...]. Por contraste, a autocrítica supõe uma distância das concepções religiosas que mutuamente se defrontam. Esta distância, porém, é fruto de uma crítica radical: a crítica à própria instituição religião (BÜRGER, 1993, p. 51)

Levando esta ideia até o âmbito artístico, encontra-se o papel das vanguardas. Sasse (1984) formula a ideia de que a grande separação dos movimentos modernos e do vanguardismo se estabelece a partir da autocrítica. Enquanto os primeiros estariam enquadrados na categoria marxiana de crítica imanente ao sistema, a vanguarda vai ao encontro da autocrítica. E como se dá esse caráter autocrítico? Justamente utilizando o entendimento da posição da arte na sociedade burguesa como elemento para a desconstrução da instituição arte. Uma quebra com o idealismo da arte-pela-arte instaurado pela ideologia hegemônica representaria, dessa maneira, uma nova proposição formalista, retirando o foco do conteúdo artístico e lançando-o em direção a como a forma artística desconstrói os valores arte burguesa.

Bürger (1993, p. 55) apresenta um ponto no qual as vanguardas se apoiam para subverter a arte nobre. A partir da necessidade burguesa de um objeto artístico que tenha uma “conexão mimética com a natureza”, os artistas de vanguarda rompem com esse ideal e apresentam novos padrões destoantes. Albera (2012), por exemplo, aponta o futurismo italiano como primeiro grande movimento vanguardista. Observando obras como *Dinamismo de um ciclista*, de Umberto Boccioni, e comparando-a com a tradição simbolista e impressionista, é perceptível uma diferença entre os aspectos representacionais entre as duas correntes. Enquanto a primeira busca uma potência estética baseada na representação de movimento pela mescla de formas geométricas, as outras duas estão apoiadas em um estado mimético tradicional, que têm suas raízes no classicismo e no romantismo.

Fechado esse primeiro ponto, é importante, agora, focar na instância do próprio termo “arte”. Um dos grandes questionamentos vanguardistas se posiciona nas definições e limites daquilo que constitui uma obra de arte. Kosuth (2006) afirma que a validade de um objeto artístico se dá por meio da condição artística: apenas é chamado de arte porque apresenta uma ideia artística; ou seja, parece arte. Dessa maneira, o autor conecta que a nomeação de alguma coisa como arte está diretamente ligado à sua semelhança morfológica com toda uma tradição de objetos históricos.

Bürger (1993), por outro lado, acrescenta um fator para essa equação: a mediação. “Nas obras de arte orgânicas [...] a unidade do geral e do particular verifica-se sem mediações; nas obras inorgânicas [...], entre as quais se encontra as de vanguarda, existe mediação (BÜRGER, 1993, p. 102). Ou seja: enquanto a arte burguesa é interpretada puramente através de sua similaridade visual, estética, com outras obras, o vanguardismo apenas é visto como arte quando o espectador realiza o exercício mental de pensar na própria categoria artística. Uma obra *avant garde* só é validada como “obra de arte” porque provoca, ataca, a própria arte como um todo. Além disso, a própria questão das instituições de arte, museus, galerias e afins, é, segundo Bürger (1993, p. 102), o principal motivo da categorização. O exemplo do autor referente a Marcel Duchamp é a prova concreta desse argumento.

Por mais que Sasse (1984) aponte a vanguarda como um movimento de negação à arte, os dois são indissociáveis: não seria a vanguarda uma afirmação da arte? Sem a categoria de arte, não existiria vanguarda. E pensar o contrário é igualmente válido: o que seria da própria arte sem as vanguardas? Sem as provocações e questionamentos vanguardistas seria a arte uma categoria inerte?

Partindo para o último tópico, referente à autoria. Se dentro da lógica burguesa “a obra de arte autônoma dá-se individualmente, [...] é concebida como singularidade radical” (BÜRGER, 1993, p. 93), o *avant garde* busca questionar esse local de unicidade da arte. Com o advento do século XX, a produção de imagens aumenta consideravelmente e debates acerca da serialidade são trazidos para o ramo das artes por meio de expoentes vanguardistas como Marcel Duchamp. Buscando questionar a singularidade da arte como um todo, o artista francês, ao desenvolver *L.H.O.O.Q.* (1919) - sátira do clássico *La Gioconda* - além de se apropriar de uma obra pré-existente por meio de um processo de reprodução, debocha dos limites da autoria ao assinar com as letras do título da obra<sup>4</sup> e, também, ao modificar a imagem da pintura de da Vinci. A ideia de uma arte oriunda de um gênio único, um autor, é destruída por Duchamp. Como aponta Bürger (1993, p. 93): “a assinatura, que precisamente conserva a individualidade da obra, é objeto de desprezo do artista [...] contra toda produção individual”.

As ideias da teoria do *avant garde*, inevitavelmente, influenciam e, sobretudo, misturam-se com ambos minimalismo e *Wavelength*. Sem deixar de lado a ideia marxiana de que processos históricos-sociais são diretamente responsáveis pela produção cultural e refletindo naquilo que Bürger (1993) via como elemento propício para o surgimento das vanguardas (a crítica ao capital e à estrutura social burguesa), é necessário uma compreensão

---

<sup>4</sup> A sonoridade de *L.H.O.O.Q.*, em francês, em tradução livre: “ela tem bunda quente”. O ato de Duchamp cria uma relação vulgar com a obra, retirando-a de seu pedestal, como se afrontasse a tradição clássica da arte renascentista.

do funcionamento do espírito revolucionário e, para Löwy e Sayre (2007), romântico dos anos 1960 ao redor do mundo.

## **2.1 Anos 50 e 60: decadência da sociedade burguesa e terreno para as vanguardas**

O que é proposto nesta parte do trabalho não é uma revisão histórica geral do período em questão, mas, sim, um breve entendimento acerca do espírito de uma época e, também, a captura do estado de uma sociedade decadente. O foco, no entanto, estará posicionado nos Estados Unidos da América, local aonde ambos *Wavelength* e arte minimalista se desenvolvem ao longo desse período. Entender como o lado social dos anos 1960 era estruturado é um dos pilares do método materialista dialético; como antes dito, o surgimento das vanguardas está diretamente ligado a um período de decadência e questionamento da lógica burguesa.

O período aqui compreendido é referente a um grande contexto geopolítico de embate entre duas ideologias: o socialismo real, modelo aplicado em países como a URSS, a China e Cuba, e o capitalismo, tendo como carro-chefe os EUA e as potências europeias. Este momento no qual se afloram as tensões entre ambos os blocos políticos é determinante para a compreensão do início da decadência do *modus operandi* da organização social burguesa. O surgimento de novas propostas de sociedades, como as experiências de esquerda citadas acima, foram definidoras para o amadurecimento de um sentimento que, ao poucos, ganha força dentro de instituições norte-americanas. O sucesso dos modelos socialistas brilha ao olhos de uma juventude que se vê descrente com os rumos que a política de seu país toma. Contudo, é importante entender o sistema hegemônico dos EUA para, posteriormente, adentrar propriamente na questão da falência desse.

O final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, não representou o fim de um sistema de governo burguês. Mesmo com a derrocada do fascismo e do nazismo, as estruturas sociais capitalistas se mantiveram como maioria ao redor do globo. Salvo as experiências socialistas reais, o mundo foi dominado por uma sociedade estritamente burguesa. A ideia de uma sociedade conservadora segue como princípio vigente. Hobsbawm (1995, p. 158) apresenta dados para corroborar a hipótese apontada. Segundo o autor, as grandes potências desde os anos 1930, representadas pela Europa Ocidental e pelos EUA, representavam quase 80% da produção industrial. Dessa maneira, os países concentravam as riquezas, deixando países do terceiro mundo à margem dos negócios econômicos. Por mais que o escritor descreva uma possível derrocada do liberalismo, seus próprios números o desmentem: a criação de monopólios nacionais apenas se intensifica ao longo dos anos 1950 e 1960.

Dentro dessa guerra ideológica entre o capitalismo e o socialismo, o governo dos EUA resolve, por meio das artes, desenvolver aquilo que Marx (2011) cita a respeito da produção artística e da ratificação de uma hegemonia de valores sociais. A maneira que o país da América do Norte encontrou para realizar tal movimento foi o financiamento de artistas como Pollock e de Kooning, nomes importantes do expressionismo abstrato. Segundo Saunders (2008), a CIA, preocupada com a crescente adesão ao socialismo e de suas vanguardas artísticas, criou um departamento específico para o financiamento de famosos artistas visuais. A ideia de disseminar o conceito de liberdade criativa e artística dentro do país ganhou corpo a partir da notoriedade do movimento expressionista abstrato. Acostumando as massas com sua própria arte, a CIA, junto da promoção do movimento realizada pelo crítico de arte Clement Greenberg, consegue difundir o conceito de um objeto artístico puro, ao contrário das vanguardas construtivistas soviéticas, por exemplo. O princípio de desenvolver uma arte que siga os padrões normativos e morfológicos da pintura é um claro movimento conservador, de manter em vigor normas sociais presentes há séculos. Mesmo de maneira subjetiva, alavancar o expressionismo abstrato era mais uma maneira de consolidar o *american way of life*.

Assim como Marx (2011) coloca as artes dentro da lógica social burguesa de produção como forma de espalhar sua cultura, propõe-se o mesmo movimento com o caso da CIA e dos expressionistas abstratos, mas baseado em Debord (2003) ao falar sobre a materialização da ideologia:

A ideologia é a base do pensamento numa sociedade de classes, no curso conflitual da história [...] na medida em que a *materialização* da ideologia na forma do espetáculo, que arrasta consigo o êxito concreto da produção econômica automatizada, se confunde com a realidade social, essa ideologia pode talhar todo o real segundo seu modelo (DEBORD, 2003, p. 160).

O elo entre a CIA e os artistas Pollock e de Kooning representa uma clara intenção de tornar hegemônicos valores pregados pelo governo estadunidense. A arte era vista como objeto controle de massas e, como entendem os autores, um mecanismo de alienação do povo, que se tornou acostumado com apenas um tipo de arte pura: aquela apoiada por seus líderes. Essa promíscua relação exposta por Saunders (2008) corrobora a tese de Debord (2003) sobre como o “espetáculo” condiciona a visão do espectador para olhar apenas o que lhe convém, dando uma falsa liberdade de escolha para as massas. O órgão de segurança estadunidense não para nas artes plásticas: a autora recupera provas de que a CIA passou a influenciar diretamente intelectuais que, tempos antes, identificavam-se como esquerdistas. O caso mais famoso é o da filósofa alemã Hannah Arendt e da distribuição massiva de suas obras com viés anticomunista.

A partir de tais movimentos de disseminação cultura capitalista é notado um aumento das experiências neocoloniais, na África, na América Latina e na Ásia. Em nome da democracia burguesa e a favor da propaganda anticomunista, os exércitos estadunidenses se lançaram para o oriente em busca da expansão de seu monopólio sociocultural. As tentativas fracassadas em suprimir revoltas populares na Coreia e, posteriormente, no Vietnã e as denúncias de crimes de guerra em ambos os casos serviram como enfraquecimento do sistema capitalista perante a juventude. O ápice dos movimentos contra o neocolonialismo e contraculturais se deu a partir dos protestos de maio de 1968 na França. Foi nessa época que Hobsbawm (2005) percebe uma real falência, não apenas ideológica, mas econômica, do sistema capitalista, com greves gerais e a grande diminuição da produtividade da mão de obra de países exportadores. Inspirados por Marx, Bakunin e Freud, jovens de todo o mundo se levantaram contra a ordem burguesa e as políticas de invasão europeias e estadunidenses.

Maio de 68 foi mais do que uma data e um local. Suas fronteiras foram além do quinto mês do ano e da cidade de Nanterre. Tanto países subdesenvolvidos, como o Brasil, quanto o símbolo da modernidade capitalista, os EUA, também presenciaram protesto de dimensões consideráveis e inspirados pelos estudantes franceses. “Sob a forma de movimentos pacifistas, movimentos terceiro-mundistas, iniciativas de contracultura, experiências de vida comunitárias” (LÖWY e SAYRE, 2007, p. 203), massas de estudantes se combateram, aliados ou não ao proletariado, as estruturas da sociedade burguesa. Dentro da lógica do EUA, país para qual a pesquisa está voltada, movimentos estudantis, juntos aos Panteras Negras, ocuparam universidades buscando a igualdade social, racial e sexual. Michelangelo Antonioni, em *Zabriskie Point* (1970), obra que reflete de maneira fidedigna o espírito rebelde dos EUA ao longo do anos 1960, apresenta o desenrolar da ação direta de um grupo de jovens anticapitalistas em uma faculdade norte-americana.

Seriam esses jovens novos românticos? Que lutam contra a lógica da modernização e mecanização da sociedade? Para Löwy e Sayre (2007), sim. Segundo os autores, a crítica ao estado burguês e à tecnocracia vigente na sociedade, são elementos que ligam ambos movimentos separados por mais de um século. “[maio de 68] manifesta-se também no sentimento de uma comunidade humana recuperada [...], nas palavras de ordem irônicas e poéticas pintadas nos muros, [...] no apelo à criatividade coletiva como imperativo político” (LÖWY e SAYRE, 2007, p. 204). O autor segue e conclui que a ligação que ambos românticos antigos e estudantes de 68 mantém com seu passado imediato é elemento de diálogo entre esses dois movimentos. O “romantismo revolucionário voltado para o futuro” (LÖWY e SAYRE, 2007, p. 208)” da segunda metade do século XX não busca exatamente uma exaltação da beleza

do passado como maneira de distanciamento do presente; ao mesmo tempo, o novo romântico resgata a essência de ruptura com o *status quo* oriunda do século XIX e busca aplicá-la ao seu tempo. O fato de observar as peculiaridades e contradições da sociedade na qual estavam inseridos para entender o funcionamento de seu futuro é um gancho para a própria dialética marxista.

Entretanto, por mais que a teoria marxiana permeasse a esfera social dos manifestantes dos movimentos estudantis, ela não era levada à risca. Em 1968, apenas a parte prática da *práxis* era aplicada. Löwy e Sayre (2007, p. 210) entendem que o “romantismo atuante, mas sem teoria” dos jovens da época é um símbolo clássico do espírito romântico, que não deixa a razão tomar conta do ser humano, dando voz ao lirismo interior de cada um. Para o autor, por mais que os manifestantes não tenham propriamente conhecimento aprofundado daquilo que aplicaram, os atos impensados da queima de carros e de escritas em murais são reflexo do pessimismo e descontentamento com os valores vigentes. O ataque a bens de consumo, como a queima dos automóveis, é mais que um mero protesto: é um *zeitgeist*.

A contracultura norte-americana também foi marco do espírito de descontentamento com a sociedade normativa. Dentro da literatura, por exemplo, destaca-se a cultura *beatnik*, capitaneada por Jack Kerouac e Allen Ginsberg - o último, em específico, responsável por realizar protestos e leituras públicas de seus poemas de maneira despudorada, atacando a família tradicional dos EUA. Na música, segue a mesma mentalidade: desde *Woodstock* até os trabalhos de música experimental de John Cage, artistas se manifestam a favor de um distanciamento do padrão burguês. Nesse contexto, ainda os psicotrópicos formaram outra forma de confronto com os comportamentos normativos; Ken Kesey, autor de *Um Estranho no Ninho*, era declaradamente favorável ao uso lícito de LSD, propondo novas experiências psicodélicas.

Hobsbawm (2005) determina que ao longo da segunda metade do século XX as vanguardas artísticas caíram no esquecimento. O autor argumenta que esse fato tenha se dado a partir do uso excessivo do construtivismo soviético como ferramenta propagandista, enfraquecendo a aceitação dessa arte em outros contextos, e, mais importante, pelas políticas de incentivo do estado burguês. A interpretação aqui proposta é diferente: as vanguardas, independente do uso político e de financiamento, seguiram seu rumo. Obviamente, no período de desenvolvimento tecnológico extremo da sociedade capitalista, o foco das atenções do povo não está ligado às vanguardas, mas, sim à cultura de massas. Não cabe, no entanto, aqui voltar à discussão entre apocalípticos e integrados; a presente pesquisa não possui esse interesse, tratando-se de um assunto repleto de facetas distintas.



Como Bürger (1993) aponta, em períodos como o descrito acima a estética vanguardista germina e se solidifica na sociedade. Foi assim com Marcel Duchamp, com Man Ray e com Malevich, Maiakovski e Eisenstein. A busca por uma revolução, por uma mudança drástica na estrutura social, é um elemento que caminha de mãos dadas com as vanguardas. Tais contextos despertam a consciência social da arte que, ao invés de se manter distante dos problemas sociais, junta-se à luta e questiona seu próprio uso dentro da esfera social. A busca por uma revolução é também dever artístico, que antes de se voltar para uma crítica direta e didática, deve voltar para sua essência. É este trajeto que percorrem ambos minimalismo e cinema estrutural.

## 2.2 Cinema Estrutural

Em linhas gerais e introdutórias, o cinema estrutural configura uma corrente estética surgida ao longo dos anos 1960, mas que é pouco delimitada teoricamente. Seus filmes, de curta ou longa duração, convergem a partir de um estilo baseado na simplicidade da linguagem, decorrente um modo de produção limitado de recursos. Também, destaca-se o caráter materialista dessa vertente, que propõe maior atenção para as particularidades físicas do próprio veículo cinematográfico. Entre seus principais colaboradores estão Michael Snow, Hollis Frampton, Ernie Gehr, Joyce Wieland e Paul Sharits – autores que, além de contribuírem para o cinema, também são artistas plásticos. Buscando revelar o aparato fílmico em sua totalidade, os filmes estruturais estão diretamente conectados a uma tradição vanguardista que se desenvolve desde os anos 1920, cujas origens se posicionam no dadaísmo e vêm até as obras de Andy Warhol. Dessa maneira, seguindo a perspectiva histórica marxista, é importante postular que, como aponta Netto (2001), o movimento histórico é parte chave do entendimento da formulação de uma teoria acerca de um objeto de estudos – se Marx (2011) busca, de maneira explícita, estudar a sociedade capitalista, aqui, o projeto se atém ao ramo artístico. Resgatar as influências teóricas e estética dessa corrente cinematográfica é de suma importância para uma visão completa do estruturalismo.

### 2.2.1 Antes do estrutural: de Léger a Warhol

O que define exatamente uma vanguarda cinematográfica? Em termos gerais, a classificação de um cinema *avant garde* não foge muito da regra estabelecida pela teoria geral da vanguarda. No entanto, existe uma característica que se aplica de maneira mais acentuada ao cinema. A partir de Sasse (1984), ao falar das diferenças entre modernismo e vanguarda,

discorre acerca da própria questão da forma de uma obra de arte e como esse tópico é referência para o estabelecimento de um movimento estético vanguardista. Segundo o autor, a relação que o artista de vanguarda cria com a forma fílmica, diferente do modernismo, está voltada para o próprio mecanismo cinematográfico, ou seja, uma espécie de autocrítica baseada na metalinguagem. Sasse (1984) aponta, ainda, o vanguardismo realiza um movimento de introspecção que vai além da autocrítica: ocorre uma abordagem voltada para a própria labuta artística. Dessa maneira, as barreiras ilusionistas são desmanchadas e o veículo artístico é revelado à audiência.

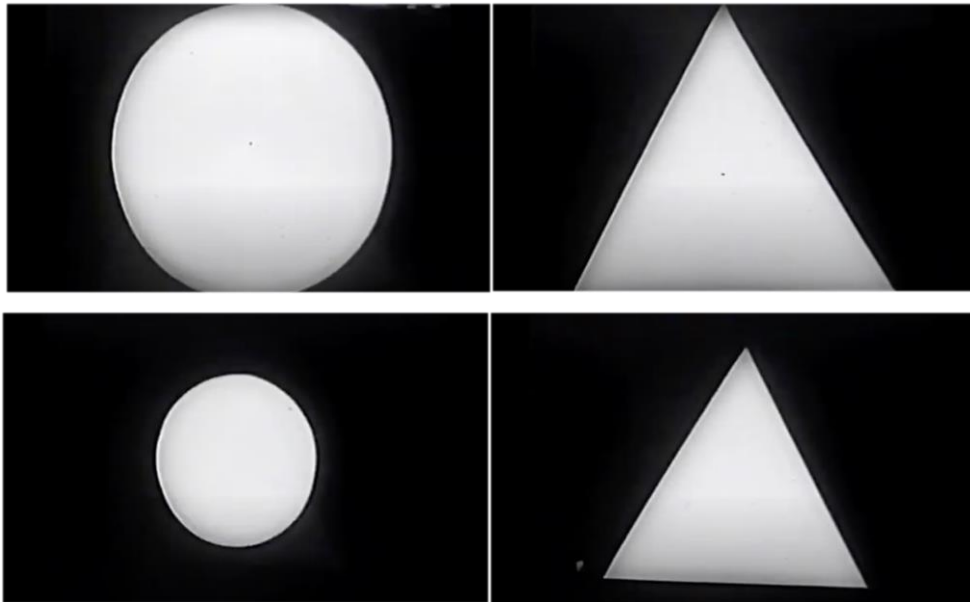
O dadaísmo poder ser considerado uma das primeiras correntes cinematográficas que se abstenha de pretensões narrativas, buscando a potencialização dos sentidos espectatoriais perante a imagem. Destacar-se-ão dois nomes em específicos: Fernand Léger e Man Ray. Segundo Albera (2012, p. 121), ambos os diretores “condensam e concentram o espírito da vanguarda no cinema”, dizendo, ainda, que seus filmes transcendem o próprio significado de filme.

não foram concebidos, nem projetados nos quadros institucionais do cinema, [...] nem, muito menos, respeitam o objeto-filme (película submetida a procedimentos regrados de exposição e copiagem junções etc.), nem a instituição da representação no cinema (impressão de realidade, efeito de movimento) e [...] também não estão fixos em padrões de duração, formato, velocidade e montagem. [...] Esses filmes são, em partes, traços do cinema ‘dos primeiros tempos’ ligados à dimensão de ‘atração’ (idem, p. 121)

Aumont (2004b) também discorre sobre o mote do dadaísmo de Léger e Ray ao apontar que essa primeira onda de vanguardistas do cinema busca, principalmente, explorar as particularidades da materialidade do filme e da própria ilusão de movimento – através de intervenções diretas na película e repetição contínua de imagens estáticas.

O filme *Balé Mecânico* (1924), de Fernand Léger, possui diversos exemplos a serem aplicados nos exemplos citados acima. Nele, duas imagens estáticas justapostas inúmeras vezes dão a impressão de movimento para o espectador. A primeira imagem um círculo, é seguida imediatamente por outra um triângulo. As repetições seguem até reduzir consideravelmente o tamanho de cada uma das formas geométricas expostas (**Figura 1**). A escolha desse trecho se dá, primeiramente, pelo uso de duas formas inertes para a criação da impressão de um movimento inexistente e, também, por se tratar de uma sequência que deixa explícita a relação do filme de Léger com o dadaísmo e, quiçá, com o cubismo.

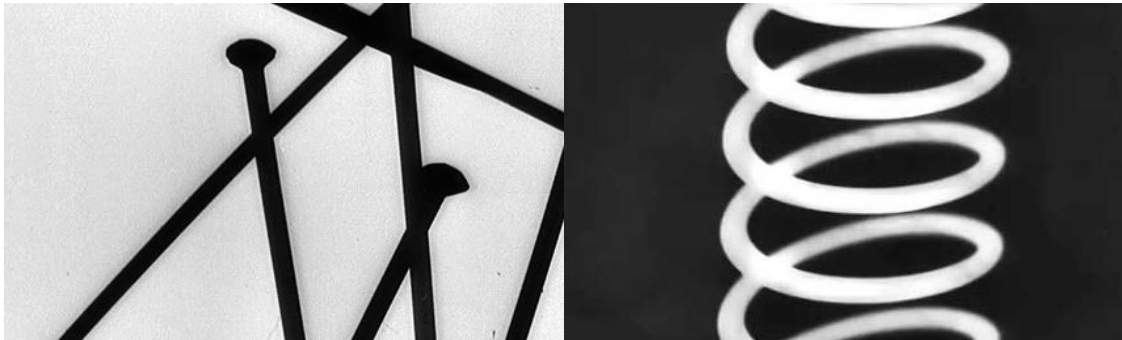
**Figura 1** - sequência de justaposições geométricas



Fonte: *Balé Mecânico* (Fernand Léger, 1924)

Assim como Albera (2012), Renan (1970) também enxerga nessa primeira vanguarda cinematográfica uma vocação para um retorno à essência do cinema. O autor nota que, sobretudo nos filmes do primeiro *avant garde* “o material pictórico objetivo se submete aos seus caracteres plástico e rítmico” (RENAN, 1970, p. 32). O caráter de atração, em que o técnico se sobressai ao narrativo, representa a ideia de volta ao primitivismo cinematográfico; ao longo dos primeiros anos após à primeira exibição dos irmãos Lumière, o cinema era visto, sobretudo, como uma nova tecnologia a ser explorada e não como um objeto artístico propriamente dito. Dessa forma, as vanguardas aqui citadas se baseiam na ruptura com o cinema entendido como arte e buscam maior aproximação com aquilo entendido como atração.

Man Ray segue uma linha levemente diferente daquela de Fernand Léger. Enquanto o segundo está apoiado em uma vertente quase puramente materialista, Ray adota algumas características surrealistas para a construção de sua filmografia. Albera (2012) percebe que a estética de Man Ray está baseada em uma abstração da semiótica tradicional do cinema. No entanto, em *Retorno à razão* (1923) o diretor apresenta características próximas do filme de Léger. A ilusão de movimento, característica inerente ao cinema, o uso de raiogramas, imagens de curtas durações, criando um efeito próximo do *flicker*, e a justaposições de planos cujo único conteúdo são ruídos na própria imagem são alguns dos elementos materialistas que compõem o filme de Man Ray. Ainda, a duração da obra, três minutos, representa uma supressão temporal baseada em uma montagem que preza muito mais pela livre associação do espectador do que por uma compreensão integral daquilo que é exposto em tela.

**Figura 2** - frames justapostos

Fonte: *Retorno à Razão* (Man Ray, 1923)

Seguindo a trajetória de recuperação histórica das principais influências do cinema estrutural, vale pontuar que o segundo *avant garde* do cinema, para Renan (1970), se dá a partir dos anos 1940 com a diretora Maya Deren e os psicodramas. Contudo, como antes posto, a tradição narrativa do cinema experimental, espelhada no impressionismo francês e no surrealismo de Buñuel, será posta de lado. O próximo nome a se relacionar com a teoria do cinema estrutural, mais até por suas diferenças do que por suas semelhanças, é Stan Brakhage.

É sabido que Brakhage transita entre correntes do cinema experimental; realizou desde obras próximas dos psicodramas até imagens quase documentais, como em *The Act of Seeing with one's own eye* (1971). Sua maior contribuição para a teoria do cinema estrutural, no entanto, são os *lyrical film*. O cinema e a teoria de Brakhage estão baseados na questão da visão, mas nada daquilo próximo ao que Vertov acreditava; os *lyrical film* de Stan Brakhage são o oposto dos exercícios propostos pelo soviético. Aumont (2004b, p. 65) aponta que o diretor realiza filmes que “são quase que exclusivamente uma exploração variada do mundo interior [...] uma definição voltada completamente para dentro, [...] é a visão pura, totalmente livre da linguagem”. Negar o cinema como arte que idealiza a realidade é um dos princípios da teoria de Brakhage (1983). O cinema é, dessa forma, um máquina cuja realidade pouco lhe interessa; o ato de ver e, sobretudo, subverter os símbolos do cinema hegemônico são mais importantes do que a busca por um realismo inexistente. A expressividade interna do realizador é o que torna o cinema um elemento de visão, no qual o público atinge um nível de olhar além daquilo considerado normativo; Brakhage (1983) busca levar ao espectador uma visão virgem.

Aqui, "não há mais um herói, apenas movimento (...) e uma tela repleta de expressionismo abstrato" (SITNEY, 2002, p. 160). A citação é apurada, mas um tanto quanto controversa, já que o diretor nega a ideia do movimento no cinema. Brakhage (1983) deixa

claro que o pensamento de entender o cinema como uma representação fiel do movimento é um paradigma estritamente ocidental e, sobretudo, clássico. Pensar o cinema como ferramenta de representação do exterior é, para o diretor americano, subutilizar a veículo cinematográfico. O cinema proposto por Stan Brakhage é uma tentativa de sensibilizar o olhar do espectador afim de atingir a capacidade de entendimento do básico do cinema.

Se o olho fosse mais sensível, perceberia a cada segundo de projeção o truque dos vinte e quatro quadros, com igual número de intervalos negros. Que filmes incríveis poderiam ser feitos para tal olho! O equipamento, porém, já foi construído para ludibriar até mesmo tal sensibilidade. [...] Oh espectador dos olhos lentos, a máquina do cinema tritura sua existência (BRAKHAGE, 1983, p. 348).

**Figura 3** - expressionismo abstrato de Brakhage



Fonte: *Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1961-64)

O uso de fotogramas únicos rapidamente justapostos compõem a ideia de um cinema baseado na ilusão do movimento. As formas expressionistas abstratas de Brakhage hipnotizam o espectador que parece se perder no tempo. A radical compressão temporal de cada *frame* resulta em uma dilatação do tempo em maiores medidas, já que, ao longo da duração do filme, obtém-se muita informação sensorial em tão pouco tempo. O cinema de Stan Brakhage, portanto, propõe-se a negar o aspecto representacional da imagem a partir do uso expressivo da superfície da película.

Para Sitney (2002), contudo, a principal influência do cinema estrutural é, na verdade, o artista plástico Andy Warhol a partir de suas experiências cinematográficas. Foi a partir do ano de 1963 que Warhol volta suas atenções para o cinema. Fugindo das estéticas anteriores do *avant garde* norte americano, o artista apela para seu apurado senso irônico para a construção de sua estética. Seu "jogo *duchampiano* no qual objetos são meramente estilizados" (KOCH, 1973, *apud* SITNEY, 2015, p. 13) é marca latente de um trabalho que entende o cinema como

apenas mais um aparato técnico, retirando-o do pedestal artístico criado por Ricciotto Canudo em 1923.

O protótipo de cinema estrutural de Warhol é iniciado após a realização de *Sleep* (1963), seu primeiro longa-metragem de maior impacto. Indo além do lirismo de Brakhage, das narrativas psicodramáticas de Deren e do experimentalismo das vanguardas históricas, Warhol simplesmente aponta sua câmara para um homem dormindo e, segundo relatos, abandona o cômodo. O filme tem uma duração total de seis horas de total inatividade do “protagonista”. A mesma atitude que Duchamp teve acerca dos *ready mades* é retomada por Warhol; o diretor destrói a perspectiva ideal do cineasta como algo além de um mero operador de uma câmara. Warhol assume, de certo modo, a posição apenas de mediador entre realidade e imagem, sendo a essência do real capturada pelo simples gesto de ligar a câmara.

Warhol está voltado para o banal e, sobretudo, para o inativo. Tanto *Sleep* (1963) quanto sua obra posterior, *Empire* (1964), são provas disso. Os dois registros, o segundo tendo oito horas de duração, adquirem tamanha extensão por meio do *loop* de planos. Para Sitney (2015, p. 15), tanto a refilmagem de tela quanto o congelamento de *frames* enfatizam “o grão e achata[m] a imagem”, resgatando a essência inicial do cinema. Danto (2004), no entanto, vai mais afundo a partir de seu segundo longa-metragem, apontando que este é o reflexo da filosofia cinematográfica de Warhol.

Danto (2004) compreende que a ideia da inatividade do quadro é um marco do pensamento de Andy Warhol a respeito do movimento no cinema. *Empire* (1964) é um longo plano único do edifício *Empire State Building* ao longo de um dia. Novamente, nada acontece, apenas é apresentado a grande torre. O autor, então, indaga até que ponto Warhol questiona os limites clássicos do próprio veículo cinematográfico; se o cinema é a arte da imagem em movimento, como se classifica um filme no qual não há movimento?

Obviamente, a primeira coisa que nos ocorre ao tentarmos estabelecer uma definição da imagem em movimento, em oposição à imagem parada, é que a primeira mostra, enquanto a última não, as coisas em movimento [...]. Porém, *Empire* demonstra que algo pode ser um filme em movimento e não mostrar movimento. Nada no filme se modifica de modo relevante [...]. Nessa altura, fica claro que somente imagens em movimento conseguem mostrar o congelamento do mesmo modo que o movimento (DANTO, 2004, p. 102)

Warhol, dessa maneira, utiliza a imagem em movimento justamente para provar sua aptidão para, sobretudo, representar a inatividade – seja a partir da própria câmara parada ou seu próprio objeto fílmico. Sua criação imagética transcende o conteúdo da película e vai em direção a um estudo sobre o veículo fílmico, assim como fizeram as vanguardas até aqui. Danto

(2004, p. 103) conclui que a experiência de *Empire* (1964) desperta o espectador para a fisicalidade da película: “tornamo-nos conscientes das particularidades materiais do filme, dos arranhados, da granulação, das luminosidades acidentais, e, acima de tudo, da passagem ante nossos olhos”.

Um dos destaques que distancia Andy Warhol dos cineastas estruturais é a criação de um personalismo em volta do artista plástico. A *persona* criada por Warhol era muito mais que apenas um personagem, era uma marca. Seus filmes, ao contrário de outras obras de vanguarda, possuem vinculação com a própria produtora de Warhol, a *Andy Warhol Films*, apresentando, dessa forma, um aspecto de produção mais elaborado que aquele proposto por outros cineastas experimentais. Enquanto membros do *avant garde* do cinema não estão veiculados a ideia de autoria, Warhol faz questão de deixar sua marca e sua assinatura no início e ao fim de seus filmes.

Findada essa pequena retrospectiva histórica, entende-se que é a partir desse emaranhado de referências, que se desenvolve a ideia do cinema estrutural, inaugurada por P. Adams Sitney em 1969, após os primeiros filmes estruturais.

### 2.2.2 Sitney e Maciunas

O ensaio de Sitney (2015) intitulado *O cinema estrutural* é um marco para a própria categoria do estruturalismo no cinema. O caráter historiográfico do texto recupera ideias de Warhol e, por fim, categoriza a os filmes estruturais a partir de características em comum entre os filmes realizados até então. No princípio do texto, Sitney (2015) aponta o cinema estrutural como um fenômeno isolado dentro de seu período de existência. Esse pensamento do autor vai de encontro a dois nortes da presente pesquisa: entender os fenômenos artísticos a partir de uma lógica dialética e buscar os possíveis diálogos entre o *Wavelength* e a arte minimalista. Por mais que Sitney (2015) tenha inaugurado o termo e, quiçá, o próprio movimento estrutural, ignorar a influência de correntes artísticas contemporâneas a seu objeto de estudos é negar o próprio objeto artístico como pertencente a um contexto, desconsiderando seu possível papel como ato de revolução artística.

Passando por essa breve discordância, o autor é o primeiro a tentar entender as conexões intrínsecas entre as diversas obras posicionadas no mesmo período temporal. Para Sitney (2015, p. 11), o seletivo grupo de Michael Snow, Paul Sharits, Hollis Frampton, Ernie Gehr e Joyce

Wieland está interligando não apenas por suas relações pessoais<sup>5</sup>, mas também por seus olhares atentos à estrutura do filme, “no qual o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira do filme”.

Em sua clássica definição a respeito do cinema estrutural, Sitney (2015) afirma que esta estética vanguardista é composta por filmes que se concentram em transitar por entre quatro características: posição fixa de câmera, o *flicker*, cópia em *loop* e a refilmagem da tela. Contudo, sua mais importante reflexão é: que o filme estrutural tem sua potência localizada na forma do filme; o conteúdo é vazio, a forma é o cerne da obra. Concluindo: esta vertente cinematográfica, segundo o autor, nega aquilo que o filme mostra, focando, apenas, nas especificidades do veículo.

Um dos trechos definidores do ensaio é o momento no qual Sitney (2015) aponta a principal diferença entre o cinema estrutural e o cinema lírico de Brakhage. Para o autor, as similaridades são perceptíveis: os quatro vetores do estruturalismo estão presentes nos filmes líricos, a questão, contudo, vai além da estética. Enquanto no movimento anterior “a percepção é uma condição especial da visão, quase sempre representada como uma interrupção da persistência retiniana. [...] No cinema estrutural, entretanto, estratégias aperceptivas tomam a dianteira” (SITNEY, 2015, p. 12). A percepção, muitas vezes, não é o ponto de maior importância dentro do estruturalismo; o objeto de desconstrução, o cinema em si, através de recursos metalinguísticos, é o que move essa corrente. Por mais que Brakhage também esteja focado em uma desconstrução do veículo cinematográfico, como visto na seção anterior, o antro de sua obra é trabalhar a partir da percepção do espectador. Finalizando esse trecho, o escritor conclui que do mesmo modo que a vertente de Brakhage é voltada para o olho, os filmes estruturais estão focados na mente.

Se no cinema estrutural “os incidentes visuais [o 'conteúdo'] dessas obras são 'mínimos', pouco diversos [...] subordinados a estruturas formais” como nota Duarte (2019, p. 13), cada autor é responsável por utilizar à sua própria maneira alguma característica formal do cinema. A repetição ou o uso excessivo de determinada particularidade da linguagem cinematográfica é recorrente dentro desse *avant garde* em específico. Em *Back and Forth* (1969), por exemplo, Snow usa e abusa do movimento de panorâmica, criando seu universo fílmico a partir desse único recurso. Da mesma forma, Conrad, em *The Flicker* (1965), se atém ao elemento mínimo

---

<sup>5</sup> Dentro dos modelos de produção do cinema estrutural, os diretores, como forma de apoio ao trabalho dos colegas, participavam como atores dos filmes alheios. Hollis Frampton e Joyce Wieland, por exemplo, são dois dos quatro personagens de *Wavelength*, assim como o próprio Michael Snow atua em *A and B in Ontario* (1984), de Wieland.



do filme: o *frame*. Por meio da sucessiva alternância entre *frames* brancos e pretos o diretor desenvolve a compreensão do cinema como uma repetição mecânica entre imagens congeladas.

Após as definições gerais do cinema estrutural, Sitney (2015) parte para uma análise de algumas obras fundamentais desse ramo dos cinemas experimentais. Passando por Snow, Sharits e Frampton, o autor tenta apontar as principais características estéticas de cada filme para, assim, corroborar sua ideia de conexão entre eles. É importante entender que Sitney (2015) não realiza um trabalho definitivo; além das inúmeras versões edições realizadas ao longo dos anos, o trabalho carece de embasamento teórico para as definições propostas. O exercício crítico do ensaio inaugural não é algo novo: logo após a primeira publicação deste, o crítico de arte e artista visual Georges Maciunas elabora pontuais críticas ao escrito aqui referenciado.

Como apontado anteriormente, Maciunas (1970) realiza uma crítica voltada, *à priori*, para as problemáticas das nomenclaturas de Sitney (2015). Entretanto, há de se atentar à forma da própria crítica: o texto é apresentado em formato de tabela, lista. O tom da escrita, por muitas vezes ácida e com ironias, dá a entender que a construção da resposta ao ensaio inicial é, sobretudo, uma crítica a tentativa de Sitney (2015) de rotular e enquadrar certos filmes na tendência exposta ao longo do texto. Como o autor deixa claro ao longo da crítica, em sua opinião, três grandes problemas no artigo original.

A questão da problemática das definições de estrutura e formato, apresentada no primeiro capítulo, são o maior objeto de crítica do ensaio. Maciunas (1970) defende que utilizar o termo estrutura como referente à simplicidade é um equívoco baseado no desconhecimento de Sitney (2015) de questões básicas da filosofia da arte. Como proposta de correção, Maciunas (1970, p. 349) apresenta uma revisão do termo “estruturas monomórficas [que possui uma forma simples, única; exibindo essencialmente um padrão estrutural]”. A comparação é sugerida a partir de estudos de *haicais*<sup>6</sup>.

O segundo ponto criticado por Maciunas (1970) é referente a imprecisões históricas do texto de Sitney (2015) que, ao direcionar seu olhar apenas para um seleto grupo de artistas, desconsidera outros tantos – em boa parte dos casos, os nomes ignorados pelo autor não pertenciam ao núcleo cultura norte-americano da época. Nam June Paik, Ernie Gehr e Takehisa Kosugi são dois exemplos de cineastas cuja estética está tão próxima do cinema estrutural quanto aqueles citados, mas, por algum motivo, tiveram sua relevância negada pelo historiador estadunidense.

---

<sup>6</sup> Proposta de intervenção que dialoga com as ideias de Eisenstein, que via nos *haicais* uma inspiração para a montagem de atrações. As duas comparações possuem finalidades distintas, entretanto em ambas se apresenta uma análise da estruturas para além do próprio conteúdo dos poemas.

O último erro apontado por Maciunas (1970) é de cunho histórico. Segundo o autor, o fato de Sitney (2015) apresentar Andy Warhol como principal origem do cinema estrutural é uma imprecisão teórica. Retomando o conceito de estruturas monomórficas, Maciunas (1970, p. 349) discorre que deixar de lado referências como Yves Klein, Robert Morris e John Cage representa certa “ignorância dos exemplos monomórficos precursores em outras formas de arte, tais como música, *happenings*, e mesmo o cinema”. Tal afirmação é, por óbvio, crucial e representa um ponto de partida para a análise comparativa entre *Wavelength* e a arte minimalista.

### 2.2.3 Teoria do cinema estrutural

As definições e os limites do cinema estrutural não se limitam à escrita de Sitney (2015). A vertente estrutural não é homogênea e não é, muito menos, um movimento no qual todos os filmes dialoguem de maneira imediata – justiça seja feita, o autor deixa esses detalhes claros em seu ensaio. Peter Gidal (1990), por exemplo, aponta que o cinema estrutural como uma corrente de pensamento que se expande para além dos cinemas de vanguarda, chegando a atingir Godard e Straub e Huillet. Chega-se até mesmo a propor uma nomenclatura diferente daquela aplicada por Sitney (2015): cinema materialista<sup>7</sup>.

A principal palavra-chave para um maior entendimento da teoria do cinema estrutural é representação. E, para compreender o uso desse termo, é importante voltar aos estudos das características básicas da imagem a partir do livro *A Imagem*, de Jacques Aumont (2012). Entre várias ideias, o autor escreve que a imagem possui um específico caráter de representação, já que, inevitavelmente, representa coisas concretas – a questão é, portanto, como se dá a representação. “A imagem traz informações [visuais] sobre o mundo, que assim pode ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não visuais” (AUMONT, 2012, p. 80), sendo assim, um instrumento capaz de criar um universo paralelo àquele capturado pelo instrumento imagético.

Dentro do cinema hegemônico, a imagem é utilizada a partir de estratégias ilusionistas, para extasiar o espectador, deixando-o imerso em um mundo estranhamente similar ao seu. Segundo Aumont (2012) esse efeito não é exclusivo propriamente do cinema, mas, sim das artes visuais como um todo, que se apropriam de ferramentas ilusórias, como a perspectiva

---

<sup>7</sup> Gidal (1990) trata o cinema estrutural a partir de uma ótica para além do cinema experimental propriamente dita. Mesmo assim, como ele próprio aponta (1978), o cerne das teorias apontadas em seus textos estão presentes naquilo que Sitney (2015) batiza de cinema estrutural – filmes que se utilizam da teoria do cinema materialista de maneira mais radical.

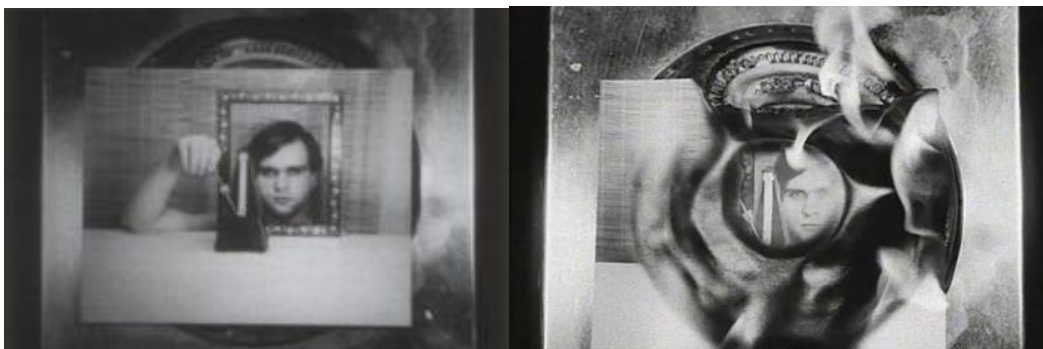
tridimensional. O cinema, no entanto, possui a ferramenta do tempo; seja o tempo esculpido ou bruto, a arte cinematográfica aproxima o espectador de seu mundo ilusório por meio das convenções temporais.

Mais amplamente, pôde-se sustentar que todas as artes representativas, em nossa civilização, foram fundadas em uma ilusão parcial da realidade, dependente das condições tecnológicas e físicas de cada arte. É em particular a tese de Rudolf Arnheim [...], em que distingue o cinema das outras artes representativas por produzir uma ilusão de realidade bastante forte, baseada no fato de que o cinema dispõe do tempo e de um equivalente aceitável de volume, a profundidade (AUMONT, 2012, p. 99-100)

A partir de um olhar sobre o cinema estrutural como um todo, Gidal (1990) nota que um dos principais preceitos dessa vertente vanguardista é, justamente, desconstruir a ideia de uma representação ilusória do mundo natural. Se a natureza da imagem é, inevitavelmente, representacional, não há de se negar sua principal característica: a questão é justamente mostrar os movimentos ilusórios do veículo. O autor desenvolve que no cinema estrutural os filmes buscam mostrar ao espectador que nada daquilo que é surge na tela é, maneira alguma, natural: o filme é, necessariamente, uma reprodução física e finita do mundo material.

Em *(nostalgia)* (1971), o diretor Hollis Frampton desconstrói o ilusionismo fílmico a partir do ato de desnudar o caráter representativo de fotografias. Na obra, fotografias são colocadas em cima de uma boca de um fogão e, acompanhadas por uma narração, são queimadas pelo diretor – apontando, também, a finitude do filme, que tem limites temporais além de imagéticos. A imagem parada, elemento básico do cinema e sempre ofuscado pelo ilusionismo, é apresentado como protagonista em uma filmagem sem nenhuma busca de tridimensionalidade, apenas uma retroalimentação dos processos fotoquímicos do cinema.

**Figura 4** - imagem como imagem



Fonte: *(nostalgia)* (Hollis Frampton, 1971)

O entendimento do cinema a partir da óptica representacional do veículo é, também, falar a respeito da revisita à ideia do filme como um elemento físico, material. O cinema *mainstream*, para Gidal (1990) deixa invisível as convenções do próprio filme, criando um fenômeno de descolamento da realidade, no qual deixa-se de perceber a película como algo pertencente ao espaço e tempo<sup>8</sup>. Seria, para o autor, o cinema estrutural o único caminho de ruptura para com esse padrão hegemônico do meio cinematográfico. Entretanto, Gidal (1990), p. 119, tradução minha) percebe que “o evento do filme não é necessariamente desmistificado. 'Tela vazia' não é menos significativa do que 'sorriso despreocupado' ou 'perseguição assassina’”. A ideia aqui presente é equiparar as vertentes cinematográficas no quesito da representação: ambas são representações, a diferença é maneira como a ilusão atua sobre elas.

Os propósitos anti-ilusionistas estão baseados, para Gidal (1990), no conceito de arbitrariedade. Esse termo, oriundo da política, representa uma ideia de que nada pode ser visto como natural, visando expor a importância da ideologia e autonomia da pensamento humano na vida social. Se, por um lado, o cinema hegemônico busca a naturalização ilusória do cinema, o estruturalismo se apoia na arbitrariedade em busca do “conceito de significante vazio, da tentativa de [...] construção de tal significante em direção à não identidade” (GIDAL, 1990, p. 12), no qual o espectador percebe que o processo de observar o filme é, sobretudo, ver uma representação material das particularidades físicas do cinema.

O cinema materialista vai em busca de uma total objetividade, descolando o filme de relações de identidade; uma objetividade sem pretensões realistas, diga-se de passagem. Gidal (1990) e Wees (1992) propõem que a separação entre filme e espectador, responsável pela ruptura com a atenção extasiada provocada pelo cinema comercial, resulta em um exercício brechtiniano de distanciamento crítico perante a obra. não é possível, no entanto, aplicar da mesma maneira o conceito de arbitrariedade para todos os filmes estruturais, já que, como visto na subseção anterior, não uma delimitação estética desse tendência. A servir de exemplo: enquanto a filmografia de Paul Sharits lida de maneira com esse conceito de maneira a beber da fonte do abstrato, Tony Conrad, em *The Flicker* (1965), leva a ideia de arbitrariedade ao seu extremo.

Se Benjamin (2017) aponta que a figura humana é a relação mais próxima possível de uma aura da imagem fotográfica, o teórico postula, também, que o cinema é responsável pela

---

<sup>8</sup> Percebendo uma dominação ideológica do cinema comercial, Gidal (1990) nomeia esse exercício ilusório de opressão cinematográfica.

destruição do conceito de aura<sup>9</sup> através da figura humana. O cinema estrutural, por outro lado, lida de maneira particular com a questão da figura humana, ou, como será tratado aqui, da antropomorfia do próprio filme. Aqui, há uma relação dialética entre as relações humanas para com a máquina. Se por um lado, como vê LeGrice (1978), os filmes estruturais representam uma ultramecanização do filme, entendendo-o como um instrumento puramente mecânico (reiterado pela ideia da arbitrariedade), o fato de se negar a assumir a representação ilusória do cinema hegemônico concede a sua corrente a ideia de uma intervenção humana perante a realidade material. É razoável concluir que: a representação não ilusória é capaz de ratificar ambas as ideias expostas, criando uma coexistência dialética da intervenção humana no cinema estrutural. Nas palavras de LeGrice (1978, p. 23, tradução minha), uma “dialética complexa entre resposta existencial subjetiva, de um lado, e um conceito estrutural reflexivo, de outro”.

Volta-se ao filme de Frampton, (*nostalgia*) (1971), reservando *Wavelength* para mais adiante. Aqui, não há relação aurática entre espectador e a imagem: a figura humana é subjugada, posta como fator secundário da obra. Contudo, é, da mesma forma, a ação humana através da figura mecânica da câmera cinematográfica e do próprio fogão que expõe o veículo cinematográfico, desnudando-o para o espectador. A imagem queimada, dando a ideia da finitude da imagem, é, novamente, fator que mostra a volatilidade da ação do ser humano através da representação do mundo natural.

**Figura 5** - dialética antropomórfica



Fonte: (*nostalgia*) (Hollis Frampton, 1971)

A ideia de antagonizar a realidade material da representação também se dá a partir de um daqueles aspectos recuperados por Aumont (2012): a tridimensionalidade. Se esse

---

<sup>9</sup> Importante salientar que o autor, em momento algum, coloca esse movimento em tom pejorativo; para Benjamin (2017) esse é o caminho natural das artes na era de reprodutibilidade técnica.

instrumento é fator determinante para a idealização da ilusão representativa da imagem, por motivos óbvios, ele será negado pelo cinema estrutural. A película fílmica como material físico é, sobretudo, um objeto plano, capaz apenas de reproduzir a ideia de tridimensionalidade. Mais uma vez, uma oposição entre o mundo material e o representado.

Como percebido em *Sailboat* (1967), de Joyce Wieland, o filme enquanto objeto plano, sem noções de perspectiva, é a aposta da diretora para análise do cinema como veículo de representação da realidade. Aproveitando a neblina, a obra tira do alcance do espectador uma identificação a partir da tridimensionalidade do quadro, como se não houvesse uma relação de figura e fundo entre a embarcação mostrada e o horizonte. Ainda, o título do filme, que se mostra presente ao longo de toda a duração da obra, reitera o pensamento da película cinematográfica plana, onde a intervenção humana não cria necessariamente relações de força entre os diversos elementos ali presentes: fisicamente, tudo está no mesmo espaço bidimensional; o espaço ilusório é ignorando, sendo priorizado o espaço plano da imagem.

**Figura 6** - quadro como objeto bidimensional



Fonte: *Sailboat* (Joyce Wieland, 1967)

Retomando Aumont (2012), o autor aponta que, além das particularidades representativas inerentes a imagens, existem, também, os modelos simbólicos, responsáveis por imagens que remetam a signos definidos “pragmaticamente pela aceitabilidade social dos símbolos representados” (AUMONT, 2012, p. 79). Gidal (1990), no entanto, percebe que dentro do cinema estrutural há um movimento que se propõe a negar o caráter simbólico da imagem, baseando-se na total objetividade da câmera perante a realidade.

Gidal (1990, p. 46) postula que “uma vez que tudo é construído, nenhuma ‘natureza’ preexistente, o processo de produção de um filme e a produção de seus significados, pode ser reconhecida como arbitrária”. Para o autor a noção de dar sentido ao filme está mais ligada ao

espectador do que propriamente ao diretor, rompendo com o ideal hegemônico de uma obra que outorgue sentidos exatos ao público. A dialética entre filme e audiência é algo a ser retomado ao longo deste subcapítulo, a partir, também, das noções de obra aberta de Burch (1992) e da dialética fílmica de Gidal (1990; 1978).

Ao mecanizar o cinema, utilizando o próprio veículo como instrumento teórico, é inevitável relacionar a prática do cinema estrutural com experiências metalinguísticas. Gidal (1978) diz que o caráter reflexivo do filme não está relacionado a sua potência filosófica, metafórica ou alegórica; a reflexão proposta pelo cinema estrutural está baseada na revisão do próprio veículo do cinema e de suas particularidades. “O filme opera dialeticamente, na medida em que foi alcançada uma estrutura prévia que indica as operações a serem executadas pela câmara e pelo operador de câmara, e isso, durante o decorrer do filme, interage com as variáveis da situação da filmagem” (GIDAL, 1990, p. 33). Observar o cinema como o resultado da união das máquinas e da força humana é, possivelmente, um retorno ao pensamento construtivista da arte baseada no entendimento do meio de expressão como o produto da labuta artística.

LeGrice (1978), por exemplo, recupera uma específica obra da montagem soviética como inspiração da questão metalinguística no cinema estrutural. Para ele, *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, foi um marco que inaugurou um processo de deixar visíveis as manipulações da câmara para o espectador, buscando uma filosofia acerca do próprio cinema. A revelação da câmara e, quiçá, do próprio diretor do filme, aliada ao modelo de representação estrutural têm como finalidade um foco exclusivo na forma fílmica, quase anulando qualquer tentativa de conexão narrativa.

O filme é complexo apesar da simplicidade do cenário, que só é apreendido lentamente. Particularmente, sucinto é o modo como o efeito de manipulação da câmara, como a mudança de foco, é visto na imagem simultaneamente com uma visão de como ele é realizado. Não há outro 'conteúdo' senão o funcionamento da própria câmara, considerada suficiente e até poética. (LEGRICE, 1978, p. 24, tradução minha)

Como pontuado, o grande foco dos cineastas experimentais está posicionado nas minúcias da materialidade do objeto fílmico, a película. Como há uma clara subordinação do conteúdo em razão da forma, como mostra Duarte (2019), isso significa, portanto, que não há conteúdo dentro da estética estrutural? Não exatamente: a grande questão é *como* é gerada a formulação de conteúdos dentro de um filme estrutural. Como já realizado aqui, cabe voltar aos cinemas *mainstream*, de vocações mercadológicas, para compreender a desconstrução realizada pelos diretores estruturais. Nos filmes hegemônicos, as ideias governantes estão posicionadas na aliança entre a narrativa, oriunda do roteiro, e da *mise en scène*, a forma do filme. É a partir

dessa intersecção que se cria o conteúdo alegórico, metafísico ou estético de uma obra que segue parâmetros comuns do cinema.

Nessa vertente de vanguarda em específico, ocorre uma anulação, ou supressão<sup>10</sup>, de estruturas narrativas, para deixar em primeiro plano analítico as questões materiais do filme. O cinema estrutural volta suas atenções efetivamente para tornar a forma fílmica o principal conteúdo. A ideia de questionar, além da ideologia, a estética do cinema *mainstream*, corrobora esse movimento; o conteúdo, as reflexões, vão além daquilo que é mostrado, buscam questionar as maneiras e os processos que culminaram naquele resultado em específico. Em *The Flicker* (1965), o entendimento narrativo é nulo, já que a incansável e ininterrupta justaposição de *frames* pretos e brancos direciona os olhares do espectador para o mecanismo básico do cinema – dito isso, há uma retórica conceitual no exemplo citado, indo além da própria imagem e atingindo a instituição “cinema” (“arte”) como um todo.

Para Gidal (1990) a desconstrução das estruturas clássicas de narrativa e de forma são resultado direto da herança vanguardista dos anos 1920. O ato de desconstruir é utilizado por inúmeros cineastas, como Pasolini, Bergman e, até mesmo, Antonioni, que destrincham narrativas clássicas, mas ainda se veem presos na semiótica usual do cinema hegemônico. O cinema estrutural, no entanto, vai além da desconstrução e se encontra na subversão: desconstrói o próprio mecanismo cinematográfico desnudando-o e deixando-o aparente para o espectador. A negação dos símbolos dominantes e a proposta de uma nova história para o cinema, que se distancie de modelos já social e comercialmente aceitos, é um ato que visa ressignificar a arte cinematográfica, não apenas um de seus aspectos formais.

Mudar os rumos e a história do cinema não é possível sem um novo entendimento da questão do movimento (ou da ilusão deste) dentro da sétima arte. Como visto anteriormente, uma das estratégias ilusionistas utilizadas é uma reprodução fidedigna do movimento humano ou natural. Contudo, o mecanismo cinematográfico é incapaz de apresentar uma relação realista com o movimento; nas palavras de Peter Kubelka, entrevistado por Mekas (1970, p. 290, tradução minha): “O cinema não se trata de movimento. [...] O cinema não é movimento, mas, sim, a projeção de imagens fixas em um ritmo acelerado”.

Ernie Gehr, em *Serene Velocity* (1970), retoma à Man Ray e, a partir de imagens *stills*, revela a ilusão de movimento capaz de ser criada pelo cinema. O próprio título, uma clara ironia à utopia do movimento cinematográfico, é um compilado de uma mesma imagem sendo repetida, mas com leves variações de enquadramento, que cria uma falsa aproximação da

---

<sup>10</sup> Referencia-se como “supressão” já que, em alguns filmes, pequenos traços narrativos são desenvolvidos para, ao longo do filme, serem suprimidos pela forma fílmica – como exemplo, o *corpus* dessa pesquisa, *Wavelength*.



câmera com o fundo da imagem. Como a citação de Mekas (1970), a rapidez dos *frames*, com intervalos mínimos, ou quase inexistentes, entre si são fatores, comprovados por Gehr, que criam a suposta reprodução ideal do movimento da realidade material.

O falso movimento é revelado através da inércia da película. Assim como Danto (2004), ao falar sobre Warhol, apenas o inerte é capaz de desmistificar a ideia de uma aproximação entre o mundo real e a realidade cinematográfica. É a mecânica velocidade do projetor de cinema que, ao passar vinte e quadro quadros por segundo, cria a impressão de um inexistente movimento. Esse fato também corrobora para a teoria da sétima arte não ser capaz de captar a vida real, apenas de criar outro “real”, um universo paralelo. Rompendo com a ilusão representativa dos cinemas hegemônicos, se propõe um novo olhar para o cinema: ao entender a sétima arte como uma máquina reprodutiva, o espectador se coloca com mais facilidade em um estado de distanciamento, realçando suas características humanas – reforçando, aqui, o conceito da dialética antropomórfica exposto páginas acima.

Outro exemplo de obra que revela a ilusão do movimento é *A Região Central* (1971), de Michael Snow. A desconstrução da ilusão de movimento em *A Região Central* (1971) se dá a partir de uma sutil escolha estética aparentemente aleatória. Em diversas passagens do filme, as filmagens da natureza são interrompidas por uma tela negra com um X em seu centro. O próprio diretor, Snow (apud Wees, 1992, p. 170), aponta que o tal desenho é a questão chave de seu filme, “um lembrete da região central - a coisa toda é estar no meio disso - a câmera e o espectador”.

**Figura 7 - Snow e o X da questão**



Fonte: *A Região Central* (Michael Snow, 1971)

Entretanto, a relação do X com o filme de Michael Snow vai muito além da relação entre espectador imagem. É uma corda que serve para prender o espectador à questão do

movimento no cinema. O X serve como lembrança que o cinema é uma ilusão de movimento; a fisicalidade do cinema é inerte. Enquanto a câmera realiza movimentos mirabolantes, o X segue estático, parado no mesmo centro do quadro. O cinema é, por natureza fotográfica, a arte da inércia.

Além da relação com o movimento, *A Região Central* (1971) propõe questões acerca daquilo tratado como a exploração física do filme. A própria produção do filme já inicia com o entendimento factual do cinema como uma relação direta entre a máquina e o humano: para a gravação da obra, o diretor e seu assistentes foram responsáveis pela construção de um tripé capaz de realizar movimentos de câmera pouco usuais. Antes de entrar na questão do movimento propriamente dita, existem outros detalhes da película de Snow que valem a atenção do leitor. Para Wees (1992), a escolha de uma locação inóspita, com a completa ausência de registros humanos é, naturalmente, uma espécie de desumanização da *mise en scène*. Neste cenário vazio, há apenas o público, ou melhor dizendo, a câmera. E por qual motivo faz-se uma referência à física presença da câmera, cuja existência é ignorada pela montagem clássica? Um ponto específico ha de ser resgatado: os movimentos de câmera. No primeiro, são reparados ao longo das três horas de filme um comportamento nada usual da câmera de Snow. Irrupendo com padrões de decupagem, que seguem uma noção horizontal-vertical (perspectivas similares à do olho humano), em *A Região Central* (1971) são comuns diversos movimentos que posicionam a câmera em diagonais e, mais radical ainda, são as panorâmicas circulares em alta velocidade que causam uma sensação de desorientação dentro do espaço-tempo do filme.

**Figura 8** - enquadramentos de Snow



Fonte: *A Região Central* (Michael Snow, 1971)

Snow propõe, aqui, um experimento que leva a visão para além do olho humano. O mote aparente de *A Região Central* (1971) é explorar os limites da visão a partir da câmera, mostrando aquilo que o olho humano não é capaz de mostrar, apontando as diferenças entre o

olho e a câmera, culminando, novamente, na total mecanização do veículo cinematográfico. “Em vez de ‘humanizar’ a câmera, como Snow acredita que Brakhage fez, Snow se dedica a perseguir sua máquina.” (WEES, 1992, p. 154), apresentando para a mente humana as impossibilidades naturais da olho do ser humano. Máquina e humanidade, dentro do cinema estrutural, são duas partes distintas que, inevitavelmente, se complementam; o mais puro exercício dialético dentro do ramo das artes.

A noção de “acaso” para Noel Burch (1992) está intrinsecamente ligada a todo conteúdo exposto até o momento. Para o autor, as obras de vanguardas se distanciam do cinema comercial ao negarem a ideia de uma obra sagrada, fechada, na qual o gênio do diretor impõe sua visão de maneira calculada – ao melhor estilo de ferro de Hitchcock. A obra aberta, construída através do acaso da existência mundana, é um universo não-natural onde ocorre um “sentimento de que existe um mundo realmente incontrolável além dos limites da tela [ou seja, dos limites do mundo projetado]” (BURCH, 1992, p. 145). Imaginar um universo para além da representação cinematográfica é a exata antítese do ilusionismo clássico; assim como a tradição vanguardista, o cinema estrutural é composto por obras lacunares que apenas com a participação externa do espectador atingem sua totalidade.

As relações dialéticas entre filme e público permeiam as vanguardas desde os anos 1920 e culminam nos anos 1960 e, sobretudo por causa da efervescência teórica e artística do tempo, transformam o espectador em um elemento ativo do discurso cinematográfico, uma espécie de interlocutor, segundo Burch (1992). As aberturas para margens interpretativas e reflexivas acerca do mecanismo cinematográfico são, segundo Gidal (1978) uma afronta à tentativa de dominação capitalista – que se mantém viva através da ideia de uma falsa autonomia das massas perante o filme. Para o autor, nem mesmo ambiguidades narrativas e de personagens são capazes de fugir da lógica sistemática da imposição ideológica do mercado cinematográfico capitalista.

[no cinema estrutural], cada filme não é apenas estrutural, mas também estruturante [...]. O espectador está formando um 'filme' igual e possivelmente mais ou menos oposto em sua cabeça, constantemente antecipando, corrigindo, recorrigindo - constantemente intervindo na arena de confronto com a realidade dada (GIDAL, 1978, p. 3)

Gidal (1990) propõe que a ruptura total com a dominação ideológica do capitalismo no cinema só é capaz por meio da construção de espectador engajado e ativo, que não se deixe acomodar pelos aparatos ilusórios do cinema hegemônico. Tornando a audiência ativa e construtiva, o filme passa a ser construído, também, pelo espectador. Há, aqui, uma via de duas mãos: ao mesmo tempo em que o público deve se abrir de maneira crítica à obra, os artistas

devem cumprir seu dever vanguardista de voltar suas atenções para a instituição “cinema”. Tudo isso é, para Eisenstein, segundo Andrew (2002), mera utopia se não aliado à revolução socialista, representação sócio-política da libertação popular das amarras capitalistas.

Realizando um breve parêntese, é razoável entender que os comentários de Gidal (1990) acerca do dispositivo e da dominação ideológica podem ser contestados a partir de uma leitura do texto de Baudry (1983). O simples fato de Gidal (1990) compreender a plateia como uma massa uniforme por si só é um fato questionável; contudo, pode-se ater, aqui, nas questões ideológicas do veículo. O veículo, para Baudry (1983), não possui uma propensão ideológica inerente à sua natureza: por mais que o cinema *mainstream* tenha, em sua maioria, vocação capitalista, não existe nada que impeça os autores e realizarem subversões a esse sistema. Assim como Schiller utilizava-se de estruturas poéticas normativas para realizar críticas ao sistema vigente, Buñuel o faz no campo do cinema – mesmo integrando a alta sociedade e utilizando convenções do cinema narrativo, o diretor espanhol consegue estabelecer críticas sociais e, quiçá, até mesmo do próprio veículo cinematográfico.

Fechado o parêntese, em se tratando de capitalismo, é bom ressaltar que o cinema estrutural se aproveita de características do sistema econômico vigente subvertendo-os em prol de seu discurso. Um dos pontos adaptados pelos filmes estruturais é a questão da serialidade, oriunda dos modelos de produção fordistas que culminam na teoria capitalista. Para Gidal (1990, p. 148, tradução minha) repetições de padrões desenvolvidos ao longo do filme “leva[m] você, como sujeito-visualizador, de volta para tentar ver 'o que é' e de volta para dentro e para fora do processo de efeitos materiais no filme”. As serialidades, observadas em *The Flicker* (1965) e *Arnulf Rainer* (1960), por exemplo, segundo o autor, são recursos capaz de voltar os olhares do público para a forma fílmica, eliminando qualquer possibilidade de identificação narrativa ou representativa do filme.

Chega-se, portanto, ao fim da retrospectiva teórica do cinema estrutural. Desde as questões básicas da visão materialista acerca do cinema, passando pela dialética antropomórfica e encontrando as questões do movimento, foi desenvolvido um panorama amplo das principais ideias da corrente vanguardista aqui tratada. Como visto, os filmes estruturais não possuem uma unidade estética homogênea, utilizando temáticas similares de maneiras quase opostas, como o materialismo de *The Flicker* (1965) e (*nostalgia*) (1971). Antes da passagem para as especificidades do minimalismo, há de se referenciar que Gidal (1978), alerta para uma possível interferência dos conceitos minimalistas no cinema estrutural, principalmente a partir das teorias de Donald Judd e Frank Stella. Segundo Gidal (1978, p. 6, tradução minha): “qualquer sistema de referência em geral, torna-se historicamente constituído como um tecido de

diferenças [...] retêm a marca de um elemento passado e já se deixa esvaziar pela marca de sua relação com um elemento futuro”.

### 2.3 Arte Minimalista

Também bebendo das fontes vanguardistas, a arte minimalista é a segunda corrente artística a ser compreendida no campo teórico antes de adentrar propriamente nas intersecções entre esta e o cinema estrutural. Da mesma maneira que o movimento cinematográfico, a *minimal art* também está atrelada diretamente a tradições europeias dos anos 1920, passando, posteriormente, para seus antecessores diretos ao longo dos anos 1950. Seguindo as ideias dos teóricos marxistas já citados, a importância da origem histórica de movimentos artísticos é fundamental para um olhar estrutural dos objetos de estudo, compreendendo suas especificidades por inteiro.

#### 2.3.1 Duchamp e a funcionalidade do objeto

Do mesmo modo que as cinematográficas, as vanguardas referentes às artes plásticas após o início do século estão intimamente ligadas a uma busca por uma ruptura da representação ilusionista consolidada a partir de cânones artísticos. Nos moldes burgueses as funcionalidades da arte estão conectadas ao ramo da estética, criando uma valoração moral a partir de objetos artísticos, segundo Kosuth (2006), haja visto que considerações estéticas são criadas a partir de percepções únicas e pessoais a partir de determinada obra.

O mesmo Kosuth (2006) indica que a busca por um distanciamento dos diferentes moldes de representação ilusionista é um produto de seu tempo que transcende o ramo artístico propriamente dito. Para o autor, o final do século XIX e o início do século XX, pós-Hegel, representa um esgotamento da filosofia tradicional, decorrente das ideias hegelianas que permearam o mundo filosófico. Kosuth (2006, p. 211) observa que a latente influência do filósofo alemão mostrou que “os filósofos contemporâneos, em sua grande maioria, são na realidade pouco mais do que *historiadores* da filosofia. Bibliotecários da verdade, por assim dizer”. Por mais que Kosuth (2006) queira apontar que a arte atua como substituta de uma herança filosófica em declínio, essa afirmação pode ser problemática ao se retirar a importância da filosofia pós-hegeliana; Karl Marx, por exemplo, que além de desenvolver uma revisão crítica dos trabalhos de Hegel, é peça fundamental para eventos sociais tais quais a Revolução Bolchevique de 1917 e as revoluções de caráter anticolonial do século XX. A filosofia, ao que

parece, não acaba, como postula o autor, mas diversifica seus rumos, estendendo-se de modo mais incisivo, inclusive, para as teorias da arte.

Não é preciso provar aqui o fato de que o mundo, como é percebido pela ciência do século XX, tem uma diferença muito maior em relação ao mundo do século precedente. Será possível, então, que com efeito o homem tenha aprendido tanto, e que a sua 'inteligência' seja tanta, que ele não pode *acreditar* no raciocínio da filosofia tradicional? Será possível, talvez, que ele saiba demais acerca do mundo para chegar àqueles *tipos* de conclusões? (KOSUTH, 2006, p. 212).

Dentro desse novo período temporal, a arte passa a assumir um papel distinto daquele desenvolvido na sociedade burguesa. Se nas condições burguesas a obra de arte é validada a partir de sua morfologia, conectando-a a ideais de beleza estética e a outras artes, as vanguardas artísticas rompem com esses princípios – como já estudado antes. Os vanguardistas, por obviedade, passam a questionar o próprio nome “arte” e passam a estudar aquilo que Kosuth (2006) chama de “condição artística” - para o autor, esse termo significa tudo aquilo que liga diversas obras de arte a partir de sua aparência visual. Entretanto, tais relações não são estabelecidas somente a partir do visual: as instâncias artísticas, museus, galerias, também compõe certa importância ao longo desse processo.

O grande expoente dos primeiros movimentos de autocrítica da arte é Marcel Duchamp, responsável direto pelos debates acerca da refuncionalização da arte. A primeira grande afronta de Duchamp perante a sociedade burguesa se dá em 1913, quando expõe sua obra *Roda de Bicicleta* e apresenta uma primeira proposta de questionar a função da arte. A escultura citada nada mais é do que uma simples roda de bicicleta; a diferença de outras rodas é apenas uma: essa foi exibida em uma galeria para inúmeros críticos de arte.

**Figura 9** - a roda duchampiana



*Roda de Bicicleta* (1913), Marcel Duchamp  
(metal, 131 x 64 x 42 cm)

Os objetos de Duchamp enquanto forma são autossuficientes, não necessitando de grandes interpretações para seu entendimento como um todo. Contudo, Eco (2014) percebe que nesses objetos seriais existe um tipo de beleza peculiar que, inevitavelmente, está atrelada a seu autor.

O artista age como alguém que, passeando ao longo de uma praia, descobre uma concha ou uma pedra polida pelo mar e as leva para casa, colocando sobre a mesa como se fossem objetos de arte capazes de manifestar sua inesperada Beleza. Assim foram escolhidos como esculturas um aparelho de garrafas, uma roda de bicicleta, um cristal de bismuto [...], um manequim e até um urinol (ECO, 2014, p. 406)

Aproximando-se da visão conceitual de Eco (2014), Rezende (2006) e Danto (2015) apontam que a relação direta entre Duchamp e seus objetos não está preocupada em proporcionar uma sensação de prazer a partir de uma beleza formal. Essa indiferença do autor para com a obra cria um movimento no qual o grande foco das esculturas, *A Fonte* e *Roda de Bicicleta*, está justamente posicionado em sua exposição para um seletor público. Nas palavras de Rezende (2006, p. 361): “a referência [forma] não se torna a obra de arte, mas sim o que se faz com ela”. A exposição de um objeto usual termina com sua funcionalidade cotidiana, transformando-o em arte a partir de um olhar sobre outra perspectiva que não a de sua função.

Por mais que o elemento da concepção artística aproxime Duchamp mais dos artistas conceituais do que do próprio minimalismo, o fato do artista se aproveitar de um objeto cotidiano para a formação de sua primeira escultura é um ponto chave para entender, posteriormente, a arte minimalista. Todo e qualquer objeto é um potencial objeto artístico, basta

ser colocado em uma perspectiva artística. A morfologia, diferente do objeto belo, clássico, agora é casual; a arte deixa de se conectar com algo superior e está cada vez mais próxima dos humanos. Outro exemplo, também de Duchamp, é sua obra mais famosa: *A Fonte*.

**Figura 10** - o urinol



*A Fonte* (1917), Marcel Duchamp  
(cerâmica, porcelana, 61 x 36 x 48 cm)

Em *A Fonte*, não há tentativa de arranjo de composição, apenas um urinol assinado por um pseudônimo do autor (R. Mutt). A afronta, aqui, também é contra a noção da estética clássica; além de elemento cotidiano, é um objeto que remete diretamente ao escatológico, podendo causar repulsa ao público acostumado com a dita alta cultura. É a partir dessa estética duchampiana que Eco (2014) produz seu pensamento a respeito de como a serialidade foi apropriada pelas vanguardas como tema de autocrítica. O método duchampiano questiona, também, a aura de um objeto artístico, haja visto que a unicidade da obra de arte proposta por Benjamin (2017) não existe em *A Fonte* e *A Roda de Bicicleta*; ambos objetos não são únicos, mas sim, resultado da serialização da modernidade. Descontextualizando esses objetos do cotidiano, Duchamp destaca a reprodutibilidade de sua arte; anulando a ideia de que um possível *hic et nunc* de um objeto artístico. A serialidade do novo objeto demonstra a completa banalização da arte. “Se é o processo de mercadorização que cria a Beleza dos objetos, então qualquer objeto comum pode ser desfuncionalizado como objeto de uso e funcionalizado como obra de arte” (ECO, 2014, p. 377). Essa tendência é hoje conhecida como *ready made*.

A ideia de resgatar objetos comuns e, de certa forma, aleatórios, está diretamente ligado ao seu período temporal. Na modernidade, a constante industrialização a partir do modelo fordista implica cada vez mais em uma serialização dos objetos, no qual a beleza é, também, determinada a partir do caráter reprodutivo do objeto. Para Eco (2014, p. 377), Duchamp percebe que “a nova Beleza é reprodutível, mas também transitória e perecível: deve induzir o consumidor à substituição rápida”. Mais um resultado dos tempos modernos, a ideia de resgatar



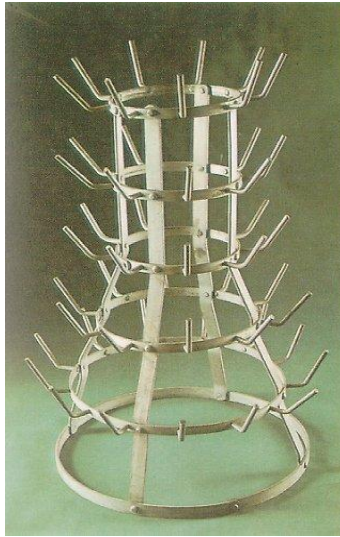
bens de consumo dialoga com a estética consumista da sociedade pequeno-burguesa, cada vez mais dependente de objetos industriais. A partir da subversão de valores do capitalismo, Duchamp questiona o próprio papel da arte na modernidade, realizando a autocrítica proposta por Bürger (1993), Sasse (1984) e Albera (2012).

Na mesma linha de pensamento, Archer (2001), tratando dos *ready mades*, aponta que o ato de Duchamp é um questionamento direto para o espectador perguntando o que concebe singularidade a um objeto em meio a tantos outros iguais ou similares. A resposta para esse pergunta está no próprio objeto ou está conectada diretamente com o ato do artista? Mais adiante em seu raciocínio, Archer (2001, p. 30) responde sua própria indagação: para Duchamp “é o artista, simplesmente por ser o artista, que possui o poder de designar alguma coisa como arte”. Retirando a obra de arte de seu pedestal intocável, Marcel Duchamp, segundo Archer (2001), redireciona o espectador para as particularidades físicas totais do objeto, onde o toque, o ouvido e percepções rompem com a relação de distanciamento para com a arte. Se antes, aquilo exposto era tido como intocável, sagrado, a banalização do objeto artístico como algo serial, reproduzível, aproxima-o da audiência que, através de sua memória, tem maiores noções físicas do objeto – podendo, inclusive, reconhecer o som, o cheiro e até mesmo a textura da escultura.

Além dos detalhes citados a respeito da obra de Duchamp, as esculturas apresentadas fogem dos paradigmas de representação da escultura clássica. Se desde os primórdios da escultura egípcia, grega e fenícia, ocorre uma tentativa de representação de figuras humanas ou símbolos sagrados, o método duchampiano é firmado no anti-subjetivo, apresentado objetos concretos e objetivos, recusando a morfologia dos trabalhos anteriores. Cabe, então, um questionamento acerca do próprio termo escultura a respeito das obras de Duchamp, debate que voltará à tona pelos minimalistas.

Como Krauss (2001) nota, a escultura moderna, desde Tatlin até os objetos tridimensionais de Judd e Morris, não está preocupada com nenhum tipo de mimetismo, mas, sim, focar no verdadeiro valor da escultura: o formato. Como visto, o foco de Duchamp está em um questionamento dos limites de sua própria arte, realizando a autocrítica ao veículo artístico proposta pelos autores da teoria vanguardistas, afrontando, inclusive, as principais instituições artísticas. Parte-se, agora, para uma análise de artistas que, desde a gênese de sua obra, buscam afrontar a natureza da representação seja no ramo da escultura ou da própria pintura.

**Figura 11** - outro objeto duchampiano



*Porta-garrafas* (1914), Marcel Duchamp  
(ferro galvanizado, 59cm x 37cm)

### 2.3.2 Pintura, escultura e representação

Em um dos ensaios base para a teoria minimalista, *Objetos Específicos*, Donald Judd (2006) abre o texto declarando que a arte de seu tempo pode ser entendida como uma mescla entre a pintura e a escultura. E para completar o último passo das influências históricas desse movimento, há de se recuperar a herança tanto pictórica quanto escultórica de duas correntes estéticas cuja importância é latente nos estudos das artes vanguardistas: o suprematismo e o construtivismo russo, focando especificamente<sup>11</sup> nas figuras de Kazimir Malevich e Vladimir Tatlin.

Os movimentos suprematista e construtivista nascem análogos ao sentimento revolucionário soviético de 1917. Dentro de uma estratégia tática de levar a revolução para outros ramos que não os sociais e políticos, ocorre na União Soviética um grande fomento a variados artistas de diferentes áreas; destacando-se, além das artes plásticas, Vsevolod Meyerhold no teatro e Sergei Eisenstein no cinema. Nesse entorno, ganham força os movimentos citados, configurando uma vanguarda artística que, segundo Saravia (2012, p. 114), configura uma “recusa da mimese realista [...], oposta à concepção simbolista”, na qual o artista é retirado de um lugar sacro e visto apenas como um construtor. Desprezando os

---

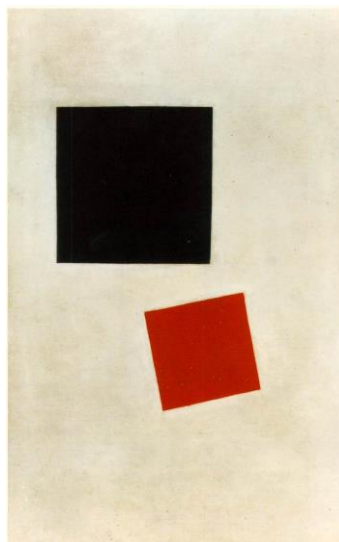
<sup>11</sup> Vale destacar que o foco não estará nos movimentos em específico, mas sim na produção artística de ambos dentro das correntes citadas (suprematismo e construtivismo).

elementos líricos e expressivos da obra de arte, o construtivismo, assim como prega a teoria da vanguarda, volta-se para uma feroz autocrítica da obra de arte.

Seja na pintura ou na escultura, o suprematismo e o construtivismo, como já visto em Krauss (2001), não se veem preocupados em manter estruturas formais já consolidadas dentro do contexto artístico. Ambos os movimentos são inspirados pelos estudos geométricos oriundos do cubismo<sup>12</sup>, que buscam uma percepção além da superfície do objeto de arte, apropriando-se da “linguagem que fora [...] parte do espaço virtual do ilusionismo [...] e transforma essa mesma linguagem em um aspecto do espaço literal” (KRAUSS, 2001, p. 65).

O primeiro objeto de estudo, aqui, é Kazimir Malevich. Nascido no final do século XIX o artista de origem ucraniana representa uma revolução nos moldes artísticos soviéticos. Tendo tido contato com obras impressionistas, fauvistas e cubistas, Malevich passa a questionar, dentro das artes, os limites representativos da tela a partir de perspectivas geométricas; suas obras são, sobretudo, reconhecidas por sua simplicidade estética, tendo, muitas vezes, poucas figuras geométricas pintadas no quadro. Segundo Archer (2001), para os artistas minimalistas, a ruptura de Malevich para com a ilusão tridimensional da pintura é tão ou mais importante quanto o movimento duchampiano de desconstruir a arte a partir dos *ready mades*.

**Figura 12** - as formas de Malevich



*Quadrado Negro e Quadrado Vermelho* (1915), Kazimir Malevich  
(tinta à óleo, 71cm x 44cm)

---

<sup>12</sup> Cubismo: movimento artístico da primeira década do século XX, capitaneado por Pablo Picasso e Georges Braque. O princípio dessa corrente é o estudo das formas geométricas para além da ilusão tridimensional da arte normativa.

A arte de Malevich (**Figura 11**) chama a atenção por alguns motivos e, definitivamente, um deles é a simplicidade. Em *Quadrado Negro e....*, não existe uma tentativa de estabelecer composições estéticas elaboradas ou, como nota Eco (2014, p. 415), não ocorre uma busca de “proporcionar o mesmo prazer que um afresco de Giotto ou um quadro de Rafael proporcionavam a seus contemporâneos”. O mundo exterior, natural ou material, é renegado, já que o real valor da pintura está posicionado em sua forma; ou seja: sua especificidade plana – representada claramente por dois quadrados, negando o cubo tridimensional.

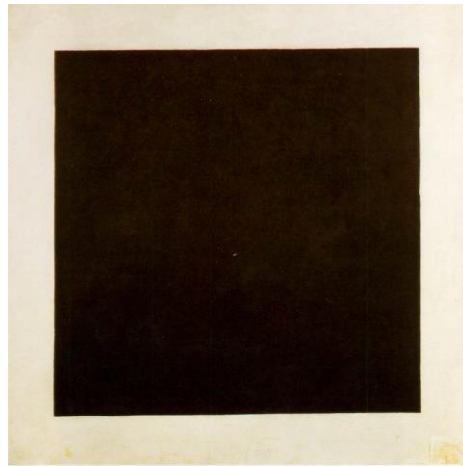
A pintura aqui apresentada é a pura aceitação da natureza pictórica. A imagem, a partir de seu caráter representativo, apoia-se em aparatos ilusionistas para transformar sua representação em algo mais próximo da realidade material. Artistas como Rafael Sanzio e Caravaggio criam sua arte para aproximar o sujeito espectador a partir da identificação imagética com a pintura; Malevich, por outro lado, não se propõe a utilizar os aparatos ilusionistas. A tridimensionalidade (que, diga-se de passagem, é ilusória) não se faz presente, salientando a natureza plana da tela e, sobretudo, seu formato geométrico simples. As cores simples, chapadas, colocadas dentro de dois quadrados isolados, distanciam-se do naturalismo no qual as relações cromáticas são construídas a partir de sua mescla – pode-se, inclusive, citar o *sfumato*, técnica da pintura renascentista.

Como Archer (2001) descreve, a pintura de Malevich, assim como as exposições de Duchamp, configura um ponto de virada não apenas para a história da arte, mas para a história do minimalismo. O autor aponta que, para o movimento minimalista, uma das principais contribuições do artista soviético é o entendimento de que a arte não necessariamente precisa ter altos níveis de complexidade formal. Puxando outro gancho das teorias do cinema estrutural: a ideia de que a simplicidade não necessariamente seja menos representativa que uma obra cuja complexidade estética seja seu ponto chave. Um quadrado negro (**Figura 13**) não é menos representativo que as pintura na Capela Sistina; ambos são representações, a diferença é como cada um deles lida com a ilusão – um destaca a planaridade da tela, a outra estuda de maneira complexa a figura humana a partir de sua relação com a tridimensionalidade ilusória do plano.

LeWitt (2006) em seu ensaio a respeito da arte conceitual dos anos 1960, propõe uma ideia que, posteriormente, viria a ser aplicada pelos artistas minimalistas, mas que é facilmente adaptada para a realidade de Malevich. Se o autor de *Quadrado Negro e...* busca uma fuga das tradições clássicas da pintura, existe a necessidade de uma nova nomenclatura para essa arte. “Quando palavras como ‘pintura’ e ‘escultura’ são usadas, elas conotam toda uma tradição e em consequência implicam uma aceitação dessa tradição, impondo assim limitações ao artista, que relutaria em fazer uma arte que fosse além das limitações” (LEWITT, 2006, p. 205).

É partir justamente dessa carga que carrega uma pintura que Filho (2010) vem a dizer que o exercício de Malevich de romper com os limites da arte é válido, porém utópico. O simples ato de realizar seu trabalho em uma tela já carrega toda uma conotações histórica atrelada a um passado baseado no caráter ilusório da pintura. Enquanto estivesse presa nas limitações pictóricas da tela, a arte de Kazimir Malevich segue atrelado ao passado; contudo, não deve-se desconsiderar seu exercício, haja visto que foi a partir da assumpção do quadro pictórico como objeto plano, cuja tridimensionalidade é meramente ilusória, que se criou bases para artistas como Kenneth Noland, Robert Rauschenbrg e os minimalistas.

**Figura 13** - Malevich e o quadro negro



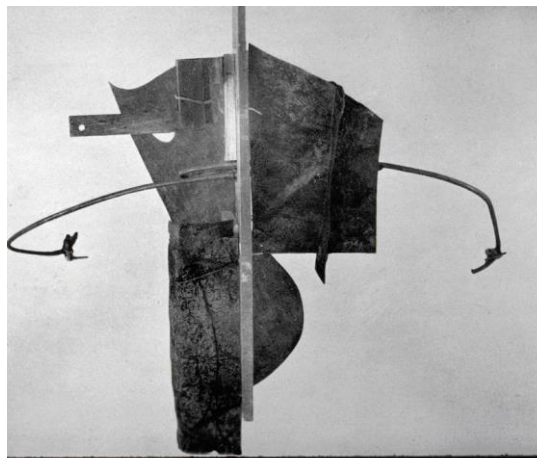
*Quadrado negro sobre fundo branco* (1915), Kazimir Malevich  
(tinta à óleo, 80cm x 80cm)

Fechando a breve introdução à obra e às aspirações de Malevich, parte-se para uma exposição das particularidades da arte de Vladimir Tatlin. Maior nome do movimento construtivista, o autor, antes de se fixar no construtivismo, transitou por outras correntes do final do século XIX, como o cubismo e o impressionismo. Com forte participação política e social, Tatlin passa a imaginar a arte como aliada direta da revolução; inclusive, é após a revolução bolchevique de 1917 que o artista ganha notoriedade no campo artístico da União Soviética. Sua influência para a arte minimalista é reiterada, sobretudo, por um mais proeminentes artistas minimais: Robert Morris (1968). O autor aponta que Tatlin, aliado aos construtivista, é o primeiro artista a buscar uma ruptura na questão da representação, da mimese, ao se falar em esculturas, entendendo que a real autonomia da escultura estaria presente em sua forma, em seus diferentes texturas e materiais – recuperando, de certa forma, uma herança das formar e relevos cubistas.

Tatlin foi talvez o primeiro a libertar a escultura da representação e estabelecê-la como forma autônoma tanto pelo tipo de imagem, ou melhor, não-imagem, que empregou, quanto pelo uso literal de materiais. Ele, Rodchenko, e outros Construtivistas recusaram a observação de Apolinaire que “uma estrutura se torna arquitetura, e não escultura, quando seus elementos já não se justificam na natureza (MORRIS, 1968, p. 224, tradução minha)

Uma das primeiras obras de Tatlin que vem a quebrar com paradigmas da escultura é *Relevo de Canto* (**Figura 14**). Inspirado diretamente nos relevos cubistas, Tatlin, segundo Krauss (2001), propõe-se a distanciar seu trabalho do real, criando uma arte na qual a visão se confunde por entre as inúmeras intersecções das formas materiais. Fugindo do ilusionismo, o trabalho do artista soviético tenta se utilizar do espaço real/literal para unir escultura e arquitetura; ao mesmo tempo em que a escultura é autônoma, funciona dentro de sua lógica interna, apresenta uma finalidade unir dois pedaços de parede. Para Krauss (2001, p. 67), enquanto outros artistas pretendem “isolar o objeto escultural do espaço natural [...] a função do relevo de Tatlin é a de insistir em que o relevo [...] apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter significado”.

**Figura 14** - o relevo de Tatlin



*Relevo de Canto* (1915), Vladimir Tatlin  
(ferro, alumínio e base, 78,7cm x 152cm x 76,2cm)

O trabalho de relevo de Tatlin é visto como um dos primeiros a romper com a ideia de espaço literal e ilusório da escultura. Aqui, além de sua funcionalidade arquitetônica, a escultura representa, também, um entendimento do trabalho artístico como uma expansão do espaço real, criando uma relação de codependência entre a arte e o natural.

O próximo trabalho de Tatlin que representa mais um ruptura no campo escultórico é o *Monumento à III Internacional*, trabalho que acabou nunca saindo do papel devido a falta de orçamento para sua realização completa, existindo apenas um protótipo. Seguindo a ideia

construtivista da arte como objeto com função social, a escultura de Tatlin representa a síntese do pensamento leninista da criação de novos símbolos artísticos como forma reiterar o sucesso da revolução de 1917; aliado à função simbólica, o *Monumento...* serviria como arquitetura, haja visto que a construção serviria como ocupação para o *Komintern*. Aqui, o uso de materiais comuns e industriais, defendido pelos minimalistas, destaca o real relevo da matéria prima da escultura, aproximando a textura da arte ao cotidiano industrial do país.

**Figura 15** - modelo da Torre de Tatlin



*Monumento à III Internacional* (1919), Vladimir Tatlin  
(madeira, ferro e vidro, 600cm)

Por mais que represente uma ruptura com o pensamento da escultura como objeto representativo e questione os limites entre a arte escultural e a arquitetura, a torre de Tatlin ainda se vê presa em uma lógica que vem a ser questionada ainda no século XIX: o monumento. Como Krauss (1979, p. 33) observa, as esculturas em geral, ligadas aos paradigmas monumentais, “são normalmente figurativas e verticais, sendo os seus pedestais uma parte importante da estrutura, uma vez que medeiam entre o local real e o signo representacional”. Dessa forma, o formato do *Monumento...*, cuja similaridade com *A Torre de Babel*<sup>13</sup> é latente, ainda o mantém preso à essa tradição da escultura.

Krauss (2001) ainda nota que o trabalho de Tatlin realiza um importante movimento de desnudar as estruturas internas de seu trabalho. Na verdade, não há distinção entre dentro e fora,

<sup>13</sup> A comparação entre estes dois monumentos também está conectada pelo fato de nenhuma delas ter sequer existido: se o trabalho de Tatlin possuiu um protótipo, a *Torre de Babel* de Bruegel apenas possui uma representação pictórica, não tendo nenhuma referencial real.

tudo está posto em um mesmo plano; o espaço escultural se une ao espaço real, criando, novamente uma relação interdependente do artístico e do natural, sem espaço para a ilusão.

Ao tocar em assuntos morfológicos, é nítida a diferença entre os trabalhos minimalistas e as esculturas construtivistas. Contudo, é necessário observar o movimento soviético como um princípio da ideia minimalista, uma influência que não engloba todos os aspectos do construtivismo. Krauss (1979) aponta que dentro do circuito minimalista, o fantasma da arte de Tatlin, Malevich e outros sempre foi assunto por mais explícitas que fossem as diferenças estéticas entre os movimentos. O caráter de questionamento da escultura como um todo, aliado ao campo expandido e a simplicidade dos objetos de Malevich são aquilo que reflete no certame dos artistas minimais.

Concluindo este breve retrospecto dos trabalhos de Kazimir Malevich e de Vladimir Tatlin, cabe fechar, também, a mescla de referências citadas para adentrar no minimalismo propriamente dito. Archer (2001) realiza um importante apontamento acerca do período pré-minimalista, concluindo que a gênese do movimento está justamente posicionada como uma intersecção do dadaísmo duchampiano e dos experimentos soviéticos, com elementos da *pop art* e do modernismo. Parte-se, portanto, para o último movimento de revisão teórica, focando especificamente na chamada arte minimalista.

### 2.3.3 Teoria da arte minimalista

Quase quatro décadas depois dos estudos construtivistas e das experiências dadá de Marcel Duchamp, uma nova corrente de vanguarda surge na América do Norte buscando conciliar as duas correntes que a antecederam. Procurando desvincular as artes plásticas do círculo social dos expressionistas abstratos e de Clement Greenberg, esses artistas estabeleceram uma corrente estética capaz de contrapor as concepções artísticas hegemônicas a partir de uma crítica voltada para aspectos referentes à morfologia da arte. O nome arte minimalista é atribuído a uma vertente estética ocorrida ao longo dos anos 1960 na América do Norte, tendo maior concentração nos Estados Unidos da América. Segundo Archer (2001), inúmeros artistas transitaram pela estética minimalista, mas a atribuição desse rótulo geralmente está ligada à três artistas em específico: Robert Morris, Donald Judd e Carl Andre. Um quarto elemento dessa equação, cujos trabalhos flertam com o minimalismo, é Sol LeWitt, de importante contribuição teórica e prática para a arte conceitual. Archer (2001) ainda aponta que, segundo Clement Greenberg, crítico de arte à época, a arte minimalista representa a arte



da terceira dimensão, que através da inspiração pelas experiências dadá de Duchamp buscam questionar o *status* da instituição arte.

Dentro da cena cultural da época, o minimalismo manteve diálogo aberto com outras fronteiras da arte: foi tanto influenciado como influenciou. Num primeiro momento, Morris (1968) vê em sua corrente estética uma convergência direta com as ideias do músico e teórico John Cage. Strickland (1993) por outro lado, vê na própria cultura *pop* uma referência direta ao minimalismo. O objeto monolítico presente em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, possui semelhança iconográfica com as obras de Judd e Morris, por exemplo. A forma simples, representada em uma estrutura retangular de cor sólida, é extremamente similar aos quadrados de Andre.

Um dos maiores destaques da arte minimalista é o fato de ela ter rompido com as suportes pictóricos, presentes em massa no contexto da época com De Kooning e Pollock, e partido para o campo das esculturas, em busca da fuga do ilusionismo inato à pintura. Para Filho (2010, p. 404), “a modernidade emergente mostrava-se igualmente cética em relação à própria capacidade mimética das linguagens”, justificando o apoio na arte escultórica ao ir em direção ao objetivo e não ao representativo. O minimalismo, segundo Filho (2010), é a práxis mais concreta da experiência de desconstrução do ilusionismo iniciada por Malevich. Se não há ilusão, dá-se atenção às particularidades do objeto artístico: no caso da escultura, a forma.

O uso do tridimensional é uma forte características da arte minimalista. Se na pintura existe apenas a possibilidade de uma representação bidimensional da tridimensionalidade, é na escultura que se encontra esse distanciamento com o padrão artístico considerado insuficiente pelos artistas minimais.

O principal defeito da pintura é que ela é um plano retangular chapado contra a parede. Um retângulo é uma forma [shape] em si mesma; ele é, obviamente, a forma [shape] total; determina e limita o arranjo de quaisquer coisas que estejam sobre ou dentro dele. Nos trabalhos anteriores a 1946, as bordas do retângulo são uma fronteira, são o fim do quadro. A composição deve reagir às bordas e o retângulo deve ser unificado. (JUDD, 2006, p. 97)

No texto de Judd (2006) se faz presente a ideia de que o ato de retirar o objeto tridimensional da tela plana é uma espécie de libertação das bordas pictóricas, que além de limitar a criatividade artística, direcionam o olhar do espectador para a capacidade ilusionista da imagem. Na nova escultura, os objetos autônomos, tridimensionais e presentes no mundo material, dão maior ênfase ao formato escultural, a particularidade específica dessa arte.

Ainda na justificativa da desistência da pintura, Morris (1968) argumenta que a pintura tentou sempre se aproximar do objeto representado, mas isso apenas desmaterializou cada vez

mais o objeto real por meio da característica fundamental da arte pictórica: a ilusão tridimensional. Contudo, o autor realiza ressalvas quanto ao uso ou não da representação ilusionista: “nada inerentemente errado com essas qualidades; cada um oferece uma experiência concreta. Mas acontece que não são experiências relevantes para a escultura” (MORRIS, 1968, p. 224). A fala aqui citada está muito mais ligada a um pensamento estético-perceptivo do que a uma crítica e negação de toda a história da arte até então – como o próprio autor diz, cada obra oferece um tipo de experiência diferente; o que cabe a ele é definir qual tipo de abordagem lhe parece mais coesa a partir de suas conclusões teóricas.

Pressupondo a tradição que as nomenclaturas escultura e pintura carregam, Judd (2006, p. 96) aponta que definir sua arte é uma dificuldade. Para ele, “pintura e a escultura são menos neutras, menos continente, mais definidas, não inegáveis e inevitáveis. Elas são formas particulares circunscritas, enfim, produzindo qualidades razoavelmente definidas”. Dessa forma, o autor propõe uma nova categoria, um novo título para sua corrente estética: objetos específicos – curiosamente, o ensaio de Judd (2006) leva esse mesmo nome. A própria recusa ao termo arte e às categorias escultóricas e pictóricas vem a representar o espírito minimalista de se afastar de antigos dogmas e tradições da história da arte.

De acordo com Strickland (1993), o início da arte minimalista tem um ponto de partida: a série *Elements*, de Carl Andre. A exposição de Andre representa uma das primeiras experiências minimalistas da história, mesmo tendo elementos que distanciem sua arte dos trabalhos posteriores. Pelo relato do autor, as influências mais aparentes no trabalho de Carl Andre são o dadá de Duchamp e as *brillo boxes* de Andy Warhol.

**Figura 16** - a arte de Andre



*Pyre* (1960), Carl Andre  
(madeira, 30,5cm x 30,5cm x 91,4cm)

A principal distinção do trabalho de Andre para as experiências minimalistas dos anos seguintes está posicionada no campo da unidade total da obra, para Strickland (1993). Por mais que o trabalho de chão que tenha sido passo importante para a ressignificação do espaço das galerias, *Pyre*, como as outras esculturas de *Elements*, não compõe necessariamente um objeto unitário. Os diferentes relevos da madeira e seus distintos tons não estão previstos como elementos do minimalismo. Para mais controle dos relevos e das tonalidades, por exemplo, os materiais industriais são os preferidos dos artistas minimalistas – Strickland (1993) aponta que algumas obras de Andre já eram compostas por outros materiais que não a madeira.

Após a exposição de Carl Andre, Strickland (1993) nota que *Primary Structures*, de 1966, organizada pelo Jewish Museum em Nova Iorque, representa a afirmação da arte minimalista no mundo artístico. Nessa exposição, os trabalhos de Roberto Morris, Donald Judd e Sol LeWitt ganham destaque entre as esculturas. Em contraponto ao uso da madeira em Andre, *L Beams*, de autoria de Robert Morris, foi realizado em *fiberglass*, livre de relevos – elemento que Morris (1968) via como particularidade da pintura – o que cria uma noção de unidade mais apurada e possibilita uma impressão primária do objeto mais imediata. A importância do uso de materiais industriais está posicionada justamente na ideia de unidade da obra; o uso de tintas próprias para metais e trabalhos de indústria são, também, uma busca pela pouca ou nenhuma expressividade da cor – o “cinza Morris”, considerado uma cor neutra, sem expressividade, segundo Strickland (1993), funciona como a cor oficial do minimalismo.

**Figura 17** - poliedros em L



*L Beams* (1965), Robert Morris  
(*fiberglass*, 243,8cm x 243,8cm x 60,96cm)

No parágrafo anterior, foi introduzida a ideia da impressão imediata, objetiva da obra de arte como um todo. Esse preceito, presente em Morris (1968), é bem descrita por Archer (2001, p. 56-57): “Morris [...] propõe uma obra de escultura como um objeto gestáltico [...] uma forma simples cujo formato pode ser imediatamente percebido pelo observador”. Através dessa impressão, o espectador estaria livre para dar atenção a outros aspectos do trabalho artístico, como a relação entre a arte e seu espaço, o tamanho, proporção e, quiçá, até mesmo as particularidades do material. Ou seja: a ênfase se daria única e exclusivamente na principal característica do trabalho escultural, o formato dos objetos expostos. Essa premissa da impressão imediata da arte também é descrita por Filho (2010, p. 411): “[a arte minimal] têm como objetivo primordial proporcionar ao espectador uma experiência perceptiva a mais direta possível. Fazer do material o ‘tema’ da nova arte [como sugeriu Andre], bem como desprezar requintes de detalhamento”.

A grande questão a ser analisada, aqui é como se constrói a ideia de um entendimento rápido e objetivo da obra de arte como um todo. Strickland (apud DUARTE, 2017, p. 39), vê que a arte minimalista “tende à não-alusão e a descontextualização a respeito da tradição, à impessoalidade no tom, e ao achatamento da perspectiva através da ênfase dada às superfícies”. Dissecando essa tese, o presente trabalho, então, propõe-se a dividir a teoria da arte minimalista sob três grandes prismas: 1) simplicidade da obra, 2) a questão da serialidade e, por fim, 3) a ideia de objetividade. É importante lembrar que estes os princípios base não devem ser entendido como elementos separados, mas sim como partes que, unidas, constituem uma teoria voltada para a arte minimalistas.

Partindo do início. A primeira base do minimalismo é entender que a obra de arte não é exatamente um objeto que, para atingir sua plenitude, necessita de uma complexidade formal tal qual as obras renascentistas ou as esculturas do classicismo. “Não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante” (JUDD, 2006, p. 100). Ao invés de estudos complexos em mármore, com texturas e relevos rebuscados, a arte do novo objeto prefere voltar suas atenções para poliedros simples, uniformes e dispostos ao chão a partir de uma organização simétrica que dê senso de unidade à toda a obra. Para Morris (1968), a simplicidade dos objetos tridimensionais proporciona ao espectador maior entendimento da conexão do objeto e do local onde está apresentado - possibilitando maiores experimentações de percepção da arte. Tais fenômenos ópticos ocorrem, geralmente, devido a posição na qual o espectador se encontra. Pirâmides, retângulos, cubos e outras formas geométricas são bem vindas. O autor defende, no entanto, que os poliedros sejam regulares, ou

seja, não oscilem em relevo e afins; as formas mais planas, para Morris (1968), criam uma sensação de unidade interna da obra, rompendo com a ideia de uma escultura realizada em partes. Vale lembrar, também, que “a simplicidade da forma não necessariamente equivale a uma simplificação da experiência” (MORRIS, 1968, p. 228), já que a complexidade da relação entre obra de arte e espectador é uma construção conjunta, que requer participação ativa do público.

Outro detalhe importante para a determinação da absorção da experiência minimalista através de objetos simples e uniformes é o tamanho, a escala da obra. Morris (1968) defende abertamente que é necessário para o artista minimal estudar as dimensões de seu objeto e como elas se conectam com o espaço ao seu redor. A ideia, segundo o autor referido, é encontrar um meio termo entre as escalas, compreendendo as dimensões médias do ser humano e a amplitude do espaço em questão. O tamanho deve ser tal para, ao mesmo tempo, se apropriar do espaço em sua volta, mas não o tomar por inteiro, sem ocupar o espaço humano.

Nesse sentido, o espaço não existe para objetos íntimos. Um objeto maior inclui mais espaço ao seu redor do que um menor. É necessário, literalmente, manter distância de objetos grandes, a fim de levar toda a visão de qualquer pessoa para o campo de visão. Quanto menor o objeto, mais perto se aproxima dele e, portanto, tem correspondentemente menos de um campo espacial para existir para o observador. (MORRIS, 1968, p. 231)

Chegando ao final desse primeiro tópico, há de se abordar uma questão levantada por Judd (2006b) ao perguntado por Bruce Glaser sobre o reducionismo em seu trabalho. O argumento principal do autor ao negar o rótulo de reducionista e niilista é apontar que seus objetos específicos representam uma fuga daquilo que não é essencial para a arte da escultura, mas que, em tempos passados, eram consideradas cânones da arte. Cor<sup>14</sup> e relevo, como exposto por Morris (1968), são aspectos a serem repensados pelos artistas minimalistas, já que estes representam, historicamente, aspectos próprios da pintura. Pensando em uma escultura realizada através da economia de meios, Judd (2006b) aponta que um trabalho reducionista apenas o é se alguém sente a falta de algo que, dentro do senso comum, sempre está lá. A questão da representação, para os vanguardistas dos anos 1960, não era necessariamente aceita como regra dentro da arte escultórica; portanto, o fato dos objetos de Morris e Judd não se relacionarem com antigas tradições artísticas e se voltarem para uma simplificação das formas, não necessariamente representa um reducionismo fortuito e aleatório.

---

<sup>14</sup> A questão da cor na arte minimalista é um elemento a ser utilizado com cuidado e parcimônia. Como nota Duarte (2017), as relações cromáticas devem servir como auxílio para a ideia de unidade dos trabalhos tridimensionais; dessa forma, não é proibido o uso das cores, mas estas não devem servir para o estabelecimento de relações de forças ou divisão da obra em partes separadas.

**Figura 18** - poliedros, unidade e cor



*Sem título* (1970), Donald Judd  
(ferro galvanizados e acrílico, 22,9cm x 101,6cm x 78,7cm)

A escultura de Judd (**Figura 18**) é um objeto que possibilita uma ligação entre o primeiro e o segundo princípio básico da teoria da arte minimalista. As cores, como visto, não estabelecem possíveis relações distintas entre as partes da esculturas, apenas realçam a unidade da obra, não a dividindo. Como visto anteriormente, o próximo princípio do minimalismo é a questão da serialidade, dos módulos minimalistas; contudo, essa ideia pode ser, também, utilizada em prol da unidade da obra artística. As características seriais estão intrinsecamente ligadas às prática unitárias da arte minimalistas, sempre buscando uma impressão imediata do objeto tridimensional exposto. Recuperando as teorias da vanguarda e, mais importante, a ideia de Eco (2014) da beleza da mercadorização, criam-se mais justificativa pela utilização de estruturas seriais como construção da obra de arte. Em um contexto de desenvolvimento agressivo da modernidade e da industrialização pesada, Eco (2014) nota que a beleza dos novos objetos deixa de ser determinada a partir de seu caráter aurático e passa a ser reconhecida através da serialidade; a beleza, agora, está presente no caráter de reprodução dos objetos. A partir disso, a atitude minimalista de criar uma obra de arte baseada em seu caráter unitário e, sobretudo, serial, dialoga diretamente com o contexto artístico e, também, social no qual está inserido. Nas experiência de Carl Andre e Donald Judd, por exemplo, é perceptível a influência das *brillo boxes* de Andy Warhol, que exploram a beleza e a arte a partir de preceitos industriais.

A respeito da unidade do objeto minimalista, Duarte (2017) realiza um pertinente apontamento acerca da escultura representativa e de como a lógica clássica é subvertida a partir

da serialidade minimal. Se a compreensão da escultura antiga se dava a partir de seus diferentes relevos, automaticamente a impressão espectral não é imediata; entendi a arte por meio das relações de forças entre relevos, a escultura torna-se um objeto construído por meio de partes diferentes. No minimalismo, como Duarte (2017) aponta, os objetos tridimensionais buscam uma serialidade entre as partes, ou seja, a repetição é valorizada: ao repetir o formato básico dos poliedros Judd (**Figura 18**) realça a ideia de sua arte como um equilíbrio entre diversas parte iguais e equivalentes.

Morris (1968), seguindo na linha dos parágrafos acima, afirma que a unidade da escultura apenas se dá, também, aliada a um elemento citado anteriormente: a questão da regularidade de relevos dos poliedros. Segundo o texto, a apreensão imediata da obra é dependente da unidade da própria textura do objeto; criando poliedros irregulares, o espectador da obra cria uma relação na qual tenta estabelecer relações de dominância entre os relevos, atrapalhando a experiência minimalista.

Existem certas formas que, se não negam as numerosas sensações relativas de cor a textura, escala a massa, etc., não apresentam partes claramente separadas para que este tipo de relações se estabeleçam em termos de formas. Essas são as formas mais simples que criam fortes sensações gestálticas. Suas partes são unidas de tal maneira que oferecem uma resistência máxima à separação perceptual (MORRIS, 1968, p. 226)

A unidade dos objetos, cujas partes funcionam de maneira quase autônoma, facilitam a experiência direta, limpa, entra a audiência e a arte. Entendendo rapidamente o funcionamento da estrutura do objeto tridimensional, construído por meio de sua unidade serial, o espectador não precisa se ater às partes em si, mas ao todo, ao formato, à relação entre objeto e espaço, objeto e texturas.

“O que você vê é o que você vê”. O próprio *mote* da arte minimalista é um ponto de partida para a compreensão do terceiro e último princípio básico apresentado. Talvez, todas as características apontadas, desde a simplicidade do objeto até os pensamentos acerca da percepção da audiência, estejam voltadas para este último dos três grandes princípios que permeiam os escritos da arte minimalista. Primordialmente, as esculturas minimalistas não se propõem a instigar o público a criar situações e interpretações subjetivas perante sua arte: “o que você vê é o que você vê”. A escultura como entidade representativa está, segundo Krauss (1979, p. 33), conectada diretamente com os ideais de monumento. “As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco” como se tivesse a função de ser figurativa e aludir a alguma figura que, de certa maneira, fosse merecedora de tamanha homenagem. A partir do final do século XIX, com o fortalecimento das vanguardas e,

finalmente, a partir advento da arte minimalista, esta lógica é rompida; Krauss (1979) aponta que junto da modernidade, ocorre uma decadência da escultura enquanto objeto subjetivo. A escultura como vertente artística encontra-se em um dilema: os limites que formam seu próprio conceito estão em debate. Os artistas dos anos 1960 querem ir na contramão da escultura enquanto monumento. Se o monumental desconecta a arte do espectador e de seu espaço apoiando-se em fatores ilusionistas, os artistas modernos se distanciam disso e, ao deixar de lado o plinto e as bases, criam objetos capazes de dar ênfase à sua relação com o entorno real. As esculturas minimalistas são apenas poliedros ao chão. E não se oferecem como algo a mais.

O espaço físico, o campo, é uma unidade finita, mas que permite ao artista um infinidade de possibilidades artísticas. O uso do espaço real, o espaço do espectador, retira da arte um papel de distanciamento, de algo sagrado, intocável; não há espaço ilusório, muito menos uma cortina entre o público e a arte. Essa construção dialética da experiência permite ao espectador criar seu contato com a arte: “a percepção é subjetiva” (LEWITT, 2006, p. 206). Criar objetos literais é, para os minimalistas, o caminho para a construção de uma experiência estética a partir da união entre obra de arte e espectador.

Robert Morris, em 1965, vai além e desnuda a estrutura ilusória da tela ou do plano. Posicionando dois cubos em frente a um espelho, o artista desenvolve um momento de autoconsciência do espectador perante as ferramentas artísticas clássicas: “caminhar em torno e por entre as partes separadas desta escultura permite ao indivíduo vivenciar o espaço dessa galeria, o próprio corpo e o dos outros como uma realidade fraturada e disjuntiva” (ARCHER, 2001, p. 56). A partir dos espelhos, o público toma noção de como funciona sua relação física com as esculturas e com o ambiente à sua volta.



**Figura 19** - cubos espelhados



*Sem título* (1965), Robert Morris  
(espelho sobre madeira, 71,1cm x 71,1cm x 71,1cm)

Buscar uma conexão entre espectador e a obra de arte é objeto de desejo dos minimalistas. Outro caminho que, aliado aos citados, leva à essa consequência é lidar com a questão da antropomorfia. Se Benjamin (2017) aponta que a figura humana é um dos últimos resquícios auráticos da era da reprodutibilidade técnica, a arte minimalista se afasta da representação humana como elemento de identificação direta. Após ler Judd (2006a) pode se concluir que dentro das experiências tridimensionais existe um movimento dúbio entre a antropomorfia: por mais que não ocorra direta representação do ser humano, o uso de materiais industriais, produzidos a partir da labuta humana é uma uso não tradicional de aspirações antropomórficas. Para o autor, a fuga de um tradicionalismo nesse debate aumenta a comunicação dialética do público com o objeto artístico, já que “dependem do conhecimento que o espectador tem de tais objetos” (JUDD, 2006a, p. 102) para uma apreensão completa das construções tridimensionais expostas nas galerias.

Fecham-se, portanto, os três princípios norteadores da teoria minimalista e a própria teoria minimalista. Findado esse ponto, parte-se, agora, para a tarefa de buscar intersecções teórico-práticas entre ambos minimalismo e cinema estrutural.

### 3 WAVELENGTH COMO EXPERIÊNCIA MINIMALISTA

*Pois existe a regra e a exceção  
Cultura é a regra. Arte é a exceção.*

(GODARD, 1993)

Até aqui, o percurso principal do trabalho deixa em aberto algumas possibilidades de conexões teórico-práticas entre o cinema estrutural e a arte minimalista. As teorias da vanguarda, por exemplo, representam ideias adotadas por ambas correntes estéticas, representando uma primeira identificação entre os objetos de estudo. Desde o caráter de revisão da arte enquanto instituição até as proposições anti-burguesas, há de se compreender o estruturalismo e o minimalismo como dois elementos de uma concepção artística ainda maior: a vanguarda. Cabe, agora, ultrapassar a parte teórica como fenômeno isolado e buscar uma análise de como se manifestam na *mise en scène* do filme os preceitos estudados. Em primeiro momento, é fundamental posicionar *Wavelength*, objeto de estudo do trabalho, dentro da trajetória artística de Michael Snow como um todo, para ratificar a importância do filme na obra de Snow. Posteriormente, serão apresentados os tópicos a serem abordados a partir das convergências teóricas entre arte minimalista e cinema estrutural.

#### 3.1 *Wavelength*

A carreira artística de Michael Snow não se atém apenas ao cinema e tampouco tem seu início nele. O primeiro contato artístico do diretor foi com a música entre o final dos anos 1940 e no início dos anos 1950; antes das artes visuais e do cinema, Snow foi um jazzista, buscando suas influências em Duke Ellington, John Cage e Louis Armstrong, segundo Snow (1994). Por mais que tenha flertado com as artes visuais antes da década de 1960, seu maior foco artístico estava concentrado no jazz – a título de curiosidade, mesmo após seu sucesso no cinema, Snow (1994) considera-se um profissional da música, não um cineasta propriamente dito. Autodidata, Michael Snow compôs músicas mesmo sem saber ler partituras e seu estilo se aproximava do *bebop*, deixando de lado convenções rítmicas e se apropriando do improviso ao longo de toda a canção.

Dentro desse período de efervescência de sua carreira musical, Langford (2014) afirma que Snow tem breve contato com o cinema após 1956, quando inicia a trabalhar com o animador George Dunning em uma companhia de filmes do Canadá. Contudo, antes de fixar suas prioridades na arte cinematográfica Michael Snow muda-se para Nova Iorque para adentrar no

mundo das artes visuais. Sempre relacionando suas esculturas com o exercício do olhar, Snow desenvolve objetos que, à sua própria maneira, se assemelham aos objetos tridimensionais de Judd, Andre e Morris. Entre suas obras mais famosas estão *Seen* (1967) e a série de trabalhos intitulada *Walking Woman* (1961-67)<sup>15</sup>.

Foi em 1966 que Michael Snow passa a desenvolver aquele que veio a se tornar seu trabalho mais celebrado dentro da arte cinematográfica: *Wavelength*. “Uma declaração definitiva do puro espaço e tempo do cinema” (SNOW, 1994, p. 43, tradução minha); a citação do próprio diretor dá o tom da importância do filme dentro de sua trajetória artística. Unindo seus estudos do direcionamento da visão com preceitos cinematográficos, Snow tem em *Wavelength* a junção de boa parte de sua filosofia artística. O fato de ser um artista multimídia, que dentro de vinte e cinco anos transita entre diferentes modalidades, facilita o trânsito de seu conhecimento acerca da arte como um todo. Música, cinema e artes plásticas estão presentes nesse filme.

São quase quarenta e três minutos de um *zoom* aparentemente contínuo. A câmera se mantém estática e a lente se move em direção a um ponto incerto do quadro. A trajetória incerta do *zoom* é interpelada por quatro eventos humanos aleatórios, incluindo uma morte. Carros, um rádio e uma música da banda *The Beatles* são ouvidos desde o início. Um som de estática, definido por Snow (1994) como um *glissando*, inicia na película como um baixo ruído, mas intensifica-se ao ponto de se tornar protagonista da obra; na medida em que avança o *zoom*, aumenta o comprimento de onda do som. Diferentes filtros de cores, rosa, amarelo e azul, surgem na tela, criando um efeito de *flicker* que permeia o filme a partir de sua segunda metade até seu derradeiro final. Com o andamento da obra, as participações humanas são superadas pelo movimento de *zoom in*, deixando possíveis linhas narrativas para trás. Encaminhando-se para o final, é compreendido o destino da câmera: uma fotografia de ondas no mar coladas em uma parede no centro do enquadramento. O *zoom* chega ao fim de seu trajeto quando consegue completar a totalidade do quadro com a fotografia; depois disso, uma luz branca pulveriza a película fotográfica. *Wavelength* chega ao seu fim. Da mesma forma que o *zoom*, o som atinge tal estado que, a partir de um momento, aliado à imagem, abandona o ouvido e vai em direção à mente.

Por mais que pareça um filme sem propósitos narrativos e, de certa forma, simples, Michael Snow levou anos para colocar em prática suas ideias. Snow (1994) vê em *Wavelength* um balanço entre o improvisado e o planejamento: enquanto elementos como o *zoom* e a própria

---

<sup>15</sup> Ao longo da análise, no subcapítulo 2.9, as esculturas de Michael Snow serão apresentadas visualmente para efeito de comparação entre *Wavelength* e seu trabalho visual.

fotografia foram pré-definidos muito antes da produção, as atuações e as intervenções de som direto são cruas, sem combinação alguma. Por mais que Snow (1994, p. 40, tradução minha) ainda aponte que com a realização deste filme buscou “o somatório de meu sistema nervoso, minhas aspirações religiosas, e minhas ideias estéticas”, o presente trabalho deixará de lado as considerações do autor acerca de elementos conceituais do filme; o foco estará na forma fílmica de *Wavelength* e como ela manifesta as ideias anteriormente expostas.

A ideia da experiência da visão e de sua relação com a mente humana é recuperada dos estudos prévios do autor nas artes plásticas. Como cita Duarte (2017, p. 69), no filme em questão existe um movimento de “independência e autonomia do zoom em relação a um possível ponto de vista fundado na perspectiva, que implicaria “um ‘sujeito’ observador, humano, parado fora e diante de uma imagem”. Ocorre, na película, uma ratificação do cinema enquanto aparato técnico, retirando seu inicial caráter realista.

Em se tratando de realismo, Snow (1994) é categórico ao apontar quais seus pensamentos a respeito da questão do relação de *Wavelength* com sua realidade. Se em um primeiro momento o filme de Michael Snow parece seguir moldes formais de um realismo<sup>16</sup> normativo, tudo isso é desconstruído a partir do momento em que o *zoom* se consolida como o principal elemento do filme. O cinema enquanto objeto mecânico se sobrepõe à realidade ali exposta; o veículo cinematográfico torna-se o protagonista.

Eu estava tentando fazer algo muito puro e sobre os tipos de realidades envolvidas. O filme começa com o tipo de coisa em que você tem uma certa crença ou desiste de ver uma sala, vê pessoas entrando e acredita nisso. A sala é tomada como realismo. É filmado da maneira que você veria uma sala, desde que haja um consenso sobre como alguém vê uma sala. Ele também tem um som de representação realista: o ruído de fora. Mas então existem sugestões de outras maneiras de ver a coisa, até que a primeira ruptura real é quando a imagem é totalmente negativa. É tudo vermelho e aquele som puro, aquele zumbido a cerca de cinquenta ciclos por segundo, começa em oposição aos outros sons representacionais. Isso é algo em que você não tem o mesmo tipo de crença. É o outro lado disso e, no entanto, é uma luz colorida. É tudo muito óbvio. Eu estava preocupado em fazer um balanceamento de todas essas coisas. (SNOW, 1994, p. 41)

Por fim, uma conclusão de Duarte (2017) acerca desse tópico final é fundamental para o andamento do trabalho. Ao contrário da obra de Brakhage, que supõe uma subjetividade intrínseca à imagem, em *Wavelength* a questão mecânica e, mais importante, física do objeto fílmico é aquilo que se sobressai como estilo do diretor. O uso exaustivo de uma parte física da câmera, a lente, responsável pelo *zoom*, serve como uma ênfase, um chamado, para relembrar

---

<sup>16</sup> Não cabe, aqui, determinar os limites do termo “realismo” e suas aplicações na teoria cinematográfica. Para aprofundamento de tais estudos, indica-se a leitura de *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, de autoria de Ismail Xavier. Nele, o autor se propõe a analisar diferentes formas de articulação do cinema com a realidade.

o espectador que aquilo que se passa perante seus olhos não passa da representação de uma realidade mediada por uma tecnologia e, mais importante, por alguém atrás dessa máquina.

### 3.2 Representação: tridimensionalidade

Como Michael Snow (1994) afirma que a relação de *Wavelength* com as realidades e o realismo são fundamentais para a compreensão de sua obra, abre-se um ponto chave para o *link* entre a arte minimalista e o *corpus* da pesquisa. Tanto o movimento de vanguarda das artes plásticas quanto o cinema estrutural como um todo se apoiam na questão da ruptura com o ideário da representação – já que veem esse item estético como um instrumento da dominação ideológica burguesa. Evidentemente, ambos movimentos desenvolvem esse distanciamento como podem; ou sejam, vão até seus limites técnicos ou estruturas básicas para construir a estética anti-ilusionista.

A trajetória cinematográfica de Snow flerta, desde *New York Ear and Eye Control* (1964), com aspectos relativos a instrumentos da representação ilusionista do cinema. Como visto no subcapítulo acerca da teoria do cinema estrutural, percebe-se que tanto em *Back and Forth* (1969) quanto em *A Região Central* (1971) o diretor direciona suas atenções para o fato do quadro cinematográfico se tratar de um objeto incapaz de reproduzir de maneira fidedigna a realidade tridimensional – o que ocorre no cinema *mainstream* é a utilização de aparatos ilusórios, como o uso de pontos de fugas e outros elementos estéticos.

*Wavelength* é um filme modelo na questão de apresentar as diferenças entre a realidade vista através dos olhos humanos e daquela forjada pelo aparato cinematográfico. Se o ato de ver é objeto de desejo dos minimalistas, como apontado por Krauss (2001) e Morris (1968), o mesmo princípio permeia o filme em questão. Se os artistas minimais se apropriam da saída da tela para criar uma relação retiniana mais objetiva, sem bases ilusórias, Michael Snow se apoia em um princípio similar, mas a execução é levemente distinta. O diretor, em *Wavelength*, desnuda o aparato fílmico ao inserir o *zoom in*; a quebra com o ilusionismo está marcada pela afirmação da impossibilidade do experimento do filme ser feito apenas a partir do olho humano. Dessa forma, fica evidente a mediação de um aparato técnico capaz de falsear e modificar os elementos básicos da visão humana<sup>17</sup>.

Em determinado ponto de sua análise de *Wavelength*, Wees (1992, p. 158, tradução minha) afirma: “no contexto do filme, o final não é ‘arbitrário’; está predestinado. ' É

---

<sup>17</sup> É razoável entender que os mecanismos ilusionistas servem, também, como ferramenta de aproximar mais ainda a imagem ou escultura daquilo que o olho humano interpreta a partir da realidade visível.

‘predestinado’ porque o fim - isto é, a fotografia - está visivelmente presente no início como uma mancha cinza precisamente no centro da imagem projetada”. O final referido pelo autor não é algo meramente temporal: ao fim da película de Snow chega-se à conclusão de que o cinema, como um todo, não é algo mais do que aquela fotografia bidimensional que ocupa todo o quadro que, no princípio, preocupava-se em desenvolver uma falsa perspectiva tridimensional. Findados os quarenta e cinco minutos do filme, pode-se entender que *Wavelength* alude à finalidade do cinema enquanto arte baseada em sua planaridade.

Ocorre, dessa forma, um embate entre o espaço real (tridimensional) e o ilusório (o quadro bidimensional). Se as esculturas espelhadas de Morris que, segundo Archer (2001), criam uma clara distinção entre o representado e o real, o filme de Michael Snow desenvolve esse aspecto a partir da inserção do *zoom in* na diegese de *Wavelength*. Ao longo do filme, a trajetória da lente passa a eliminar a perspectiva tridimensional composta no primeiro momento da obra, expondo a natureza do cinema: a planaridade. O efeito ilusionista do início não é completo, já que, ao longo da película, toma-se consciência dessa natureza plana do material fotográfico através do constante *zoom in*.

Duarte (2017) aponta dois detalhes do filme que proporcionam mais leituras a respeito da dinâmica entre a tridimensionalidade do material fílmico. O primeiro deles, é a opção do diretor em utilizar o *zoom in* ao invés de, por exemplo, movimentar a câmera e realizar um *travelling* frontal. Esse fator é determinante haja visto que a natureza de tal movimento de lente é o “contínuo reenquadramento do espaço” (DUARTE, 2017, p. 71); dessa maneira, o câmbio mecânico de níveis de articulação do plano fica exposto, facilitando a compreensão do material do cinema enquanto objeto bidimensional. Se o movimento de câmera daria a *Wavelength* maior organicidade a trajetória do escopo de visão, o *zoom* faz o exato contrário: os constantes reenquadramentos tornam-se protagonistas do filme e os elementos cênicos (parede, cadeira, fotografia) se aproximam do espectador, diluindo as relações de profundidade responsáveis pela ilusão da tridimensionalidade; por fim, a fotografia toma conta do quadro até desaparecer e tornar-se apenas um borrão branco.

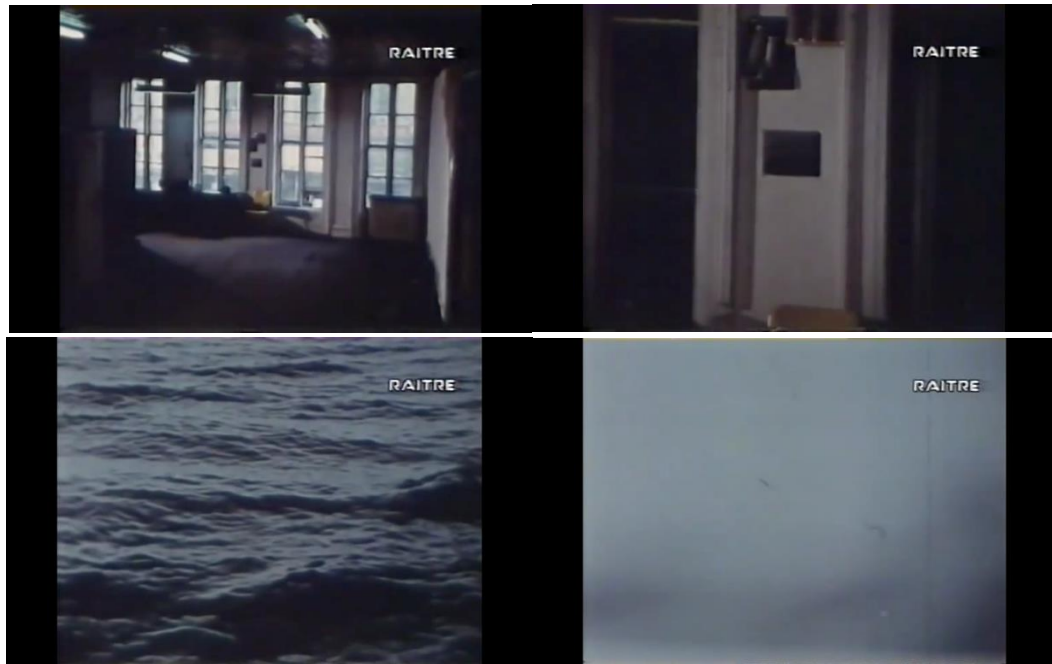
O outro aspecto notado por Duarte (2017) é a escolha da fotografia na parede como destino final do caminho da lente da câmera. Longe de ter sido algo aleatório, ao longo do desenvolvimento empírico do filme Snow (1994) afirma ter tido algumas certezas. Uma delas: o fotograma como encerramento do filme. Por mais que possam ser construídas relações filosóficas e metafísicas entre o conteúdo da fotografia (ondas do mar) e o título da obra (em tradução livre, *Wavelength* torna-se “comprimento de onda”) o que de fato importa é a intenção por trás da fotografia em si. O ato de reenquadrar o quadro cinematográfico até ocupá-lo por

outro quadro bidimensional é uma maneira do diretor direcionar as atenções do espectador para os limites e a natureza plana do material fotográfico. Tal ideia de destruir as relações de figura e fundo que configuram uma ilusão de profundidade poderia vir a ser desenvolvida sem a imagem das ondas do mar – a câmera poderia mover seu escopo para a parede, outra superfície plana, por exemplo – mas remeter ao próprio material base do filme explicita a ideia do diretor de maneira mais orgânica e efetiva.

Segundo Wees (1992), o filme de Snow possui uma característica particular que configura o processo de compreensão do caráter ilusório da imagem cinematográfica. O autor aponta que *Wavelength* parte do olho humano e vai em direção à mente, dando complexidade ao processo retiniano de apreensão da obra de arte. O início do filme, a parte do olho, é aquela que apresenta a imagem enquanto representação ilusória da tridimensionalidade, e o fim, a película plana, sem relações de profundidade, são a parte da mente, ou a percepção de todos os mecanismos de ilusão do cinema. Nas palavras de Wees (1992, p. 161, tradução minha): “a mente continua quando a materialidade do meio cinematográfico e a ótica das lentes de *zoom* não podem ir além”.

Se as esculturas minimalistas proporcionam uma ênfase no fim do ilusionismo a partir da afirmação enquanto objeto tridimensional não representacional, *Wavelength* o faz se assumindo como arte bidimensional, expondo o mecanismo da falsa profundidade. O trabalho espelhado de Morris, utilizado como exemplo aqui, possui um conceito similar ao do filme: compara diretamente o espaço real e o ilusório. A película de Snow também realiza esse processo ao apresentar primeiramente a natureza ilusória do cinema para, depois, apresentar ao espectador a sétima arte em seu estado puro, bidimensional. Se os minimalistas, segundo Morris (1968), encontram na saída da tela um subterfúgio para suas aspirações artísticas, o *corpus* da pesquisa faz questão de enfatizar as características básicas do cinema.

**Figura 20** - do tridimensional ao bidimensional



Fonte: *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

### 3.3 Simplicidade minimal: forma e conteúdo

Além de proporcionar uma quebra nos paradigmas a respeito do ilusionismo das obras de artes anteriores a partir da saída da pintura, os artistas minimalistas desenvolvem um tipo específico de escultura, baseado propriamente na simplicidade das formas exibidas. Como visto anteriormente em Morris (1968), dentro da corrente minimalista os poliedros construídos tinham características peculiares, como as formas simples e proporcionais entre si e os conjuntos de objetos monocromáticos. Segundo o autor, esse tipo de simplicidade da forma das obras minimais proporciona maior atenção à percepção física do objeto em si, deslocando a arte do pedestal de algo intocável e indecifrável.

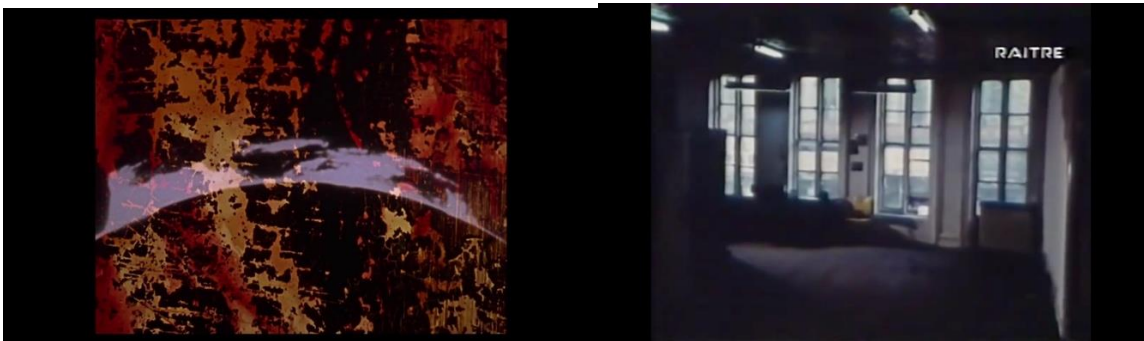
Judd (2006a) vai mais adiante e propõe que as obras de arte não devem ter sua qualidade mensurada a partir de sua complexidade formal. Os minimalistas se destacam com essa característica por terem como diretos antecessores os expressionistas abstratos Jackson Pollock e De Kooning, cujas obras estavam voltadas para uma espécie de confusão visual a partir do livre movimento do pincel sobre a tela. Isso também não significa que o fato de Pollock e outros se apoiarem na complexidade de seus arranjos estéticos seja uma característica negativa; o que Judd (2006a) propõe é que as artes não precisam seguir uma cartilha, devem apenas existir



enquanto obra – ao mesmo tempo em que as ideias expressionistas abstratas funcionam dentro de sua lógica interna, os objetos tridimensionais também o fazem.

O trajeto do cinema estrutural e, mais especificamente, de *Wavelength* é deveras similar ao dos artistas minimais. Se Brakhage anos desenvolveu um cinema perceptivo se apoiando em ideias similares àquelas da turma de Pollock, os estruturalistas Snow, Frampton e Wieland, por exemplo, optam por uma limitação de recursos visuais dando mais ênfase ao próprio aspecto técnico e físico do cinema. Como Snow (1994) aponta, sua obra máxima é como uma antítese do cinema lírico de Brakhage; *Wavelength* é o puro estado do aparato fílmico, o anti-abstrato, enquanto a corrente anterior está mais voltada para estudos do abstracionismo.

**Figura 21** - Brakhage x Snow



Fontes: *Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1961-64) e *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

**Figura 22** - Pollock x Judd



*Painting* (1948), Jackson Pollock  
*Sem Título* (1964), Donald Judd

*Wavelength* como um todo é construído a partir da simplicidade de seu formato. Pensado de maneira reducionista, o filme de Snow não passaria, enquanto forma, de um movimento de *zoom in* em direção a uma parede, mais especificamente indo ao encontro de uma fotografia de ondas do mar. O pouco número de elementos visuais (e narrativos) deixa margem para o

espectador tomar consciência daquilo que os estruturalistas mais apreciam no cinema: a imagem como objeto físico pertencente à realidade material. Como visto anteriormente, é, na verdade, a insistência em um único elemento estético, o *zoom*, que capacita de maneira mais acessível a leitura do filme enquanto objeto plano, não tridimensional.

Diferente de outras obras estruturais, o filme de Michael Snow lida com a questão narrativa de modo mais direto. Diferente de Gidal (1990; 1978), que demonstra sua total aversão ao cinema narrativo, Snow (1994) aponta que em seu caso, não nega o cinema narrativo, apenas não se vê representado em tais campos, apenas nos cinemas experimentais. Para o autor, a narrativa é apenas um dos vários pontos do cinema a ser estudado, mas ganha maiores dimensões devido ao massivo apelo comercial. Dentro de *Wavelength* existem quatro eventos humanos que poderiam remeter diretamente a algum tipo de identificação de linha narrativa, mas logo perdem sua importância já que são subjugados pelo protagonista do filme: o *zoom*. Se Duarte (2019) afirma que no cinema estrutural a forma se sobressai perante o conteúdo, é exatamente isso que ocorre na película em questão; o movimento da lente suprime toda e qualquer tentativa de identificação com os personagens humanos do filme.

A ideia de Snow (1994) de compreender as convenções narrativas do cinema como uma parte não essencial da sétima arte e sequer fazer questão de assumi-las em suas obras também bebe da fonte da teoria minimalista. Como Judd (2006a) e Morris (1968) ditam em seus ensaios, a arte minimalista busca se livrar daquilo que não é essencial na escultura; aquilo que é indispensável para sua corrente é a forma da escultura, complementada pelas cores e pelos relevos regulares. Sabendo que o diretor do filme enquanto estruturalista não vê no cinema uma necessidade das funções narrativas, é razoável concluir que em *Wavelength* Michael Snow simplesmente mantém dentro da obra aquilo que lhe é confortável afirmar como elementos básicos da sétima arte.

Partindo dessa premissa de um formalismo total do filme, encontra-se pelo caminho o mote minimalista: “o que você vê é o que você vê”. *Wavelength* é, assim como os objetos tridimensionais, uma obra de arte objetiva, que não se propõe a ser analisada a partir de aspectos subjetivos. Perceber seu formato é o que, ao final da experiência, prevalece. Como Gidal (1990) remete, o ato de renunciar a um discurso autoral pesado, é um instrumento que permite ao espectador construir o filme junto do próprio diretor. Isto é, também seguindo o autor, um ato que vai contra a corrente capitalista; Gidal (1990) considera que a estratégia de dominação ideológica está diretamente ligada ao cinema *mainstream*, já que este se aproveita de identificações narrativas para dispor no filme um discurso já pré-concebido pelo diretor.

Segundo o escritor, *Wavelength* e o cinema estrutural representam uma afronta à dominação do espectador por meio do discurso burguês implícito na obra cinematográfica<sup>18</sup>.

Um detalhe do filme que não pode passar despercebido é a questão da unidade estilística, tão importante para os minimalistas. Morris (1968), principalmente, aponta que as obras minimais se caracterizam a partir de sua unidade, desconsiderando relações hierárquicas entre partes, elementos compreendidos como pertencentes a trabalhos anteriores. Por isso, os poliedros de Judd, Morris e Andre se caracterizam pelo equilíbrio entre todos os elementos; nenhum dos cubos de Morris, por exemplo, possui diferenças visíveis entre si. Partindo para *Wavelength* nota-se um esforço do diretor para não desenvolver relações de dominância entre as partes do filme, para, assim, dar ênfase ao mecanismo cinematográfico. Por mais que em dado momento da película ocorram alterações cromáticas através de filtros de cor, ideia destoante do minimalismo, isso não cria um efeito de maior ou menor importância para esse ou outros elementos da *mise en scène*. Nas palavras do próprio Snow (1994, p. 44):

Uma das coisas que *Wavelength* tenta ser é um ‘equilíbrio’ de diferentes ordens, classes de eventos e protagonistas. A imagem da cadeira amarela tem tanto ‘valor’ em seu próprio mundo quanto a garota fechando a janela. Os eventos do filme não são hierárquicos, mas são escolhidos a partir de uma espécie de escala de mobilidade que vai desde eventos de luz pura, as várias percepções da sala, até as imagens de seres humanos em movimento.

Com isso, o diretor do filme se aproxima do ideal minimalista de criar uma experiência objetiva a partir da simplicidade e unidade do entorno cênico. Em ambas escultura e filme, o essencial é a forma da obra, suas estruturas básicas, e como são utilizadas para criar os efeitos de percepção pretendidos pelos artistas. É convergente entre *Wavelength* e as esculturas minimalistas o fato dos dois compreenderem que as unidades mínimas de cada um de seus veículos artísticos são tão ou mais importantes que a capacidade mimética da arte. Dessa forma, surgem a equação: simplicidade como objetividade e forma como conteúdo.

### 3.4 *Wavelength* e a beleza serial

É comum dentro das vanguardas uma apropriação de aspectos característicos dos tempos modernos nos quais estão inseridas. Se desde Duchamp a modernidade estava presente

---

<sup>18</sup> Por mais que o argumento exposto seja discutível, como apresentado anteriormente na figura de Baudry (1983), não se pode negar que os documentos descobertos por Saunders (2008) denunciam de maneira explícita as estratégias de dominação ideológica burguesa a partir do elo entre a CIA e os expressionistas abstratos. Esses detalhes também apontam para a direção de que a arte minimalista em si também pode vir a representar uma ruptura para com os valores ideológicos dominantes.

nas temáticas da autocrítica da arte (muito em função do questionamento da aura do objeto artístico), essa característica se aplica a *Wavelength* e a arte minimalista. A ruptura com o conceito de aura está fatalmente apoiada na ideia explorada por Eco (2014) a respeito da beleza dos novos objetos cujo um dos aspectos latentes é a capacidade de reprodução do mesmo; em outras palavras: a serialização destes objetos.

Danto (2015) propõe uma reflexão acerca dos objetos de Duchamp e das *brillo boxes* de Andy Warhol que, colocada no contexto do cinema estrutural e da *minimal art*, pode vir a servir como ponte entre os dois movimentos aqui estudados. Para o autor, a ideia de Warhol e Duchamp está diretamente ligada a uma proposta de criar um objeto artístico estético, que proporcione uma experiência neutra. A ideia da experiência objetiva, vista logo acima, é, também, resultante da apropriação da serialidade para o mundo das artes: se o objeto artístico não é único, o que o diferencia de outros?

Na arte minimalista, principalmente nos trabalhos de Donald Judd, a serialidade é trabalhada a partir da repetição de poliedros exatamente iguais ou com leves diferenças entre si. A ideia da serialização, aqui, está voltada para tirar do espectador qualquer possibilidade de relações de dominância entre as partes da escultura; é a partir disso que as propriedades formais dos objetos tridimensionais se reforçam e saltam aos olhos do espectador. A questão, agora, é compreender como essa característica se transporta para o universo cinematográfico de *Wavelength*.

É importante pontuar que, segundo Duarte (2017), uma das principais referências de Snow para a realização de sua obra-prima são os filmes experimentais de Andy Warhol, já vistos anteriormente no presente trabalho. Caracterizados por longas durações, as obras fílmicas de Warhol se apresentam como experiências estéticas de difícil digestão devido a sua inércia – uma possível característica de serialidade, haja visto que a base da imagem cinematográfica são vinte e quatro *frames* por segundo. *Empire* (1964), por exemplo, corresponde a repetição de centenas de milhares de imagens muito similares entre si. Esse movimento é repetido em *Wavelength*. Desde o princípio da película é estabelecido um padrão que se mantém até seu final: o *zoom in*.

Se para Gidal (1990); Sitney (2015) e LeGrice (1978) uma das características do cinema estrutural é a utilização máxima de determinada particularidade do aparato fílmico, Snow proporciona essa experiência em *Wavelength*. O *zoom* de trajetória certa que se alonga por quarenta e cinco minutos, cria uma sensação de serialidade já que, dentro da *mise en scène*, praticamente nada muda; os objetos cênicos seguem intactos, as relações humanas evoluem muito pouco e são suprimidas pelo movimento da lente e a posição da câmera segue a mesma

desde o princípio. Essa inércia do filme como um todo aliada à repetição exaustiva do *zoom*, além de proporcionar a experiência impessoal e neutra de Danto (2015), possibilita ao espectador maior atenção àquilo que ambos minimalistas e Snow consideram o essencial: a forma da arte.

O movimento de lente só consegue trazer essa particularidade serial devido a outros dois fatores: a longa duração e a falta de possibilidades de identificação espectral através da narrativa – ambos fatores são interdependentes e é esse vínculo que cria o efeito de serialidade a partir do *zoom*. Um *zoom in*, isolado do contexto de *Wavelength*, não necessariamente obterá efeitos perceptivos tão apurados quanto o do filme de Snow. Em *Morte em Veneza* (1971), por exemplo, o diretor Luchino Visconti opta, em diversos momentos, pela realização de movimentos de lente para descrição de ambiente ou para direcionamento do olhar espectral para algum personagem ou ação chave para a película; neste filme não ocorre uma interpretação de que o diretor busca apresentar uma característica serial da modernidade. As linhas narrativas, capazes de criar identificações pessoais para com os personagens, aliadas às durações normativas do *zoom* retiram a possibilidade de uma interpretação materialista deste recurso estético.

Aqui existe um questionamento similar àquele suscitado por Duchamp e endossado pelos minimalistas: o que transforma um objeto em uma obra de arte? O que faz dos objetos de Morris e Judd não serem considerados como mera arquitetura, perguntaria Krauss (1979). Qual a diferença entre os *zooms* de Visconti e o de Snow? Tudo parece estar relacionado à funcionalidade ou o contexto no qual está inserido o objeto de análise. É indispensável ao adotar-se uma perspectiva dialética compreender todo o entorno no qual algo está posicionado, como aponta Konder (2008, p. 35): “é a partir da visão do conjunto que podemos avaliar a dimensão de cada elemento”.

Os equilíbrios seriais do minimalismo e de *Wavelength* só são possíveis ao colocá-los dentro de seu contexto artístico. Se a escultura aos moldes clássicos era aquilo que estava em determinado espaço sem pertencer a ele originalmente, os minimalistas, para Krauss (1979), questionam esse aspecto e postulam que o real valor artístico de um objeto está mais relacionado às suas instituições artísticas do que a questões estéticas; como Kosuth (2006, p. 222) mostra a partir das palavras de Richard Serra: “eu não faço arte [...] se alguém quiser chama-la de arte, é problema seu, mas não cabe a mim decidir isso”. Em *Wavelength*, da mesma forma, o *zoom* só pode ser compreendido como um elemento referente à serialidade porque não está relacionado a ações narrativas ou normativas, o que dá margem à leitura estrutural da obra. O materialismo da película de Snow só se dá por meio de sua experiência estética e vice-versa.

### 3.5 Movimento: estrutura básica

Um pontual debate acerca do cinema estrutural está posicionado no texto que inicia e dá nome ao movimento. O ensaio de Sitney (2015), controverso por simplificações históricas e terminologias questionáveis, recebe uma resposta direta de Maciunas (1970). Como antes analisado, a indagação a respeito do termo “estrutura” é o que mais fomenta as divergências no que diz respeito à primeira tentativa de teoria do cinema estrutural. A noção de estrutura tomada por Maciunas (1970) está relacionada ao conceito de “estruturas monomórficas”, que por si só pode remeter aos trabalhos minimalistas – por mais que o nome criado pelo autor possa vir a ter relação com o minimalismo, são citados no texto artistas que trabalham especificamente com quadros, como Yves Klein. O cinema estrutural seria, portanto, uma simplificação do cinema, que se volta para suas bases essenciais dispensando excessos.

Já no campo das artes visuais, é Judd (2006a) quem desenvolve a ideia da escultura mínima, que se desenvolve apenas a partir de suas especificidades essenciais. Para o escritor, dialogando com Morris (1968), a escultura teria em seu formato sua principal característica, negando o relevo, a profundidade e, dependendo do caso, a cor. A forma é, sobretudo, o único elemento inato a escultura; tudo o que vem além disso é um complemento oriundo de outro veículo artístico. Na ideia de Judd (2006a), os trabalhos minimalistas são aquilo que mais se aproximam da ideia de forma, estrutura básica. Se o elemento básico da escultura é a forma, qual a característica básica que compõe a arte cinematográfica? Ao voltar para os estudos de Eisenstein (2002) a respeito da forma do filme, pode ser encontrado um princípio daquilo a ser chamado de elemento base do cinema. Para o diretor soviético, aquilo que dá vida ao cinema é o choque intraplano; ou seja, os choques criados a partir dos fotogramas encavalados um após o outro em uma velocidade de vinte e quatro quadros por segundo. Repare-se: a ideia aqui não é entender o *frame* como o elemento mínimo do cinema, mas, sim, as relações de conflitos entre diferentes *frames*. A visão dialética do mecanismo cinematográfico, que forma aquilo que Eisenstein (2002) denomina como a dramaturgia da forma do filme, se estende aos escritos de Snow (1994). O diretor de *Wavelength* aponta que dentro da arte cinematográfica, oposições configuram drama. Os opostos referenciados pelo diretor, no entanto, podem estar diretamente relacionados à forma do filme criando um diálogo direto entre o diretor russo.

*Wavelength* e o cinema estrutural como um todo retornam às bases do cinema, ao proto-cinema, para constituir sua teoria. Desde o traumatopo, passando pelo fenaquitoscópico, até o cinematógrafo, a ilusão de que se havia, ali, uma arte própria do movimento se dava por meio da reprodução acelerada de imagens estáticas. Devido ao aspecto experimental de tais

mecanismos, a reprodução do movimento ainda tinha um caráter pouco ilusionista; a referência das imagens estáticas cria um efeito de comparação entre o fotograma e o movimento, o que dá ao espectador maior noção de que aquilo que se passa perante seus olhos é mera ilusão. Com o advento massivo da sétima arte, a ilusão foi velada; agora, não havia antes das imagens em movimento referências estáticas dessas. O choque entre imagens, embrião da própria montagem cinematográfica, segundo Eisenstein (2002), torna-se distante do público, que passa a entender o cinema como reproduutor fidedigno do movimento natural da vida humana.

A maneira com a qual *Wavelength* lida com a questão da ilusão do movimento no cinema é sutil, porém sua resolução é potente o suficiente para instigar o espectador. Retomando o conceito do filme inerte, no qual os elementos da *mise en scène* não apresentam nenhuma mudança a aparente, volta-se a um pensamento de Danto (2004) referente aos filmes de Warhol. Assim como nos filmes do artista visual, a inércia em *Wavelength* desafia o espectador a notar os meandros do mecanismo cinematográfico como objeto físico; dessa maneira, a ilusão do movimento é cada vez mais revelada ao espectador. O caráter representacional do cinema só é possibilitado a partir da conjunção sucessiva de elementos estáticos. O distanciamento entre filme e espectador é criado pela inércia desconfortante de *Wavelength*, fazendo com que se entenda a realidade criada pelo filme em si.

O uso do *zoom* em detrimento do *travelling* também corrobora para suscitar os pensamentos voltados para o suposto dinamismo da imagem cinematográfica. O movimento de lente escolhido por Michael Snow cria uma certa ironia para com o ilusionismo do movimento no cinema. Ao contrário do *travelling*, que efetivamente move a câmera pelo espaço físico no qual se encontra, o *zoom* apenas cria uma impressão de movimento da câmera, que se mantém estática. Se levar a câmera até determinado ponto cria um efeito mais orgânico, mais próximo do olho humano, já que as relações de perspectiva de figura e fundo se alteram, o *zoom* é uma ruptura completa com o caráter representacional: desenvolve uma falsa aproximação entre espectador e objeto filmado e, sobretudo, cria um mecânico efeito de movimento. Com isso, Snow (1994) pode facilmente categorizar seu filme como um estudo acerca do movimento no cinema a partir dos limites espaço-temporais da obra. Além disso, a velocidade aplicada ao *zoom* do filme é capaz de aumentar a sensação de artificialidade desse recurso de lente, o que corrobora com o pensamento de uma ruptura com o ilusionismo por meio da mecanização do aparato fílmico.

O final de *Wavelength*, no entanto, guarda o principal elemento do debate voltado para a natureza estática do cinema. Se existe uma possível de interpretação das fotografias de ondas no mar, ela pode estar relacionada à questão do movimento no cinema. Ondas são, fisicamente,

objetos de constante movimentação, cuja energia se renova a cada instante. Apresentadas de maneira estática, remetem diretamente a natureza do quadro cinematográfico: a impressão de movimento por meio de imagens paradas. Contudo, adotando uma postura materialista, a escolha de qualquer fotografia poderia remeter a tal ideia, haja visto que todo e qualquer recorte fotográfico é a captura de um momento no qual havia algum tipo de movimento. Ainda: voltando a Gidal (1990), que considera uma tela branca igualmente simbólica a qualquer outra imagem, Snow finaliza sua obra com a transição entre a fotografia das ondas e a tela vazia, intensificando a visão de que todo o tipo de cinema parte da mesma fonte: do choque entre fotogramas estáticos.

**Figura 23** - imagem como imagem (parte 2)



Fonte: *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

Assim como a arte minimalista, que acaba com o ilusionismo da escultura monumental, retornando ao aspecto mínimo de seu veículo, *Wavelength* renuncia à ilusão do movimento no cinema, sendo essa uma característica do cinema *mainstream*. Ao contrário do senso comum, a sétima arte não é diferente da pintura e da fotografia, por exemplo, devido à capacidade de representar algum tipo de movimento. É diferente porque é capaz de criar conflitos, choques, entre diferentes e sucessivas imagens estáticas. Se no minimalismo fica em evidência a forma da escultura, no cinema estrutural, o *frame*, ou mais precisamente, o confronto entre *frames*, torna-se um dos centros de sua teoria.

### 3.6 Dialética(s)

Nada é natural dentro das artes, tudo é produzido pelo ser humano. Dessa mesma maneira, nada daquilo que se vê nos cinemas é isento ou sem ideologia vigente. Gidal (1990) propõe uma revisão do conceito de arbitrariedade em relação com o cinema *hollywoodiano*, entendendo que tais filmes não propõem ideias, mas, sim, as impõem para o espectador. O filme



estrutural, materialista, pretende atuar com a maior objetividade possível – como revisado anteriormente. *Wavelength*, assim como outras obras estruturais, lida com essas questões de tal modo que pode se estudar uma direta relação com a ideia da liberdade de exploração espectral dos artistas minimalistas.

O campo artístico, segundo o proposto por Krauss (1979), é um espaço de infinitas possibilidades a serem exploradas pelo artistas. Contudo, é necessário apontar que, a partir de Morris (1968), há de se entender o campo como local no qual a audiência cria a experiência junto do autor. Caminhando por entre uma obra de Judd ou Andre, são descobertas novas relações perceptivas entre objeto artístico e o espaço e seu entorno. Rezende (2006), por exemplo, aponta que um importante passo da escultura moderna é fazer clara a sua relação com o entorno urbano, fato que pode desenvolver questionamentos acerca da participação social da arte. “Um confronto direto público/obra no espaço urbano carece de significado pois o repertório necessário para sua leitura permanece enclausurado pelo domínio de um pequeno grupo que detém sua propriedade” (REZENDE, 2006, p. 360).

Recuperando o conceito de obra aberta de Burch (1992), ambas as descrições acima são capazes de criar conexões com a ideia do autor. Se há uma objetividade latente e uma evidente ruptura com mecanismos ilusionistas, dando maior atenção às características formais do objeto artístico, *Wavelength* e as estruturas específicas podem convergir para o mesmo ponto. A partir de sua objetividade e a assunção do estado representativo da imagem, o filme de Michael Snow permite ao espectador completar as lacunas conceituais deixadas pelo diretor.

A ideia de uma experiência conjunta autor/espectador é motivo de estudo desde os tempos de Eisenstein (2002), que propõe criações entre as duas partes a partir de relações abstratas entre a justaposição de imagens dissonantes. Ainda, o papel do espectador dentro desse processo, é peça chave para o entendimento do pensamento eisensteiniano: a ilusão do movimento só se dá por meio do ser humano, que, ao projetar as imagens no cérebro, cria um efeito visual no qual aquelas imagens estáticas tornam-se movimento – Eisenstein (2002) aponta que esse processo é similar à uma sobreposição dos *frames* assimilados. Se nos filmes soviéticos havia uma forte intervenção no material fílmico, em *Wavelength* ocorre um movimento contrário. Assim como em outras películas estruturais, as ideias do diretor construtivista não são adotadas; parece que é a partir da crítica de Mitry, exposta por Andrew (2002), aos efeitos análogos à montagem soviética que se apoiam teoricamente os estruturalistas. O autor aponta que existe uma problemática intrínseca às ideias da montagem soviética: aceitar, exemplificando, o efeito Kuleshov é, para Mitry, aceitar que a própria imagem é carregada de conceitos pré-concebidos e abstratos. Ao contrário de uma direção de

ferro como em Hitchcock, cujas reações entre planos eram metodicamente calculadas pelo diretor, *Wavelength* está pautado a partir da objetividade total; é, assim como os objetos minimalistas, um objeto (câmera) em uma situação (*zoom*)<sup>19</sup>.

É por meio da obra aberta que em *Wavelength* a fisicalidade do material fílmico torna-se evidente. Assim como a experiência de *Empire* (1964) descrita por Danto (2004), na qual as ranhuras e defeitos da película são, além de acaso, elementos que engrandecem a experiência estética de Warhol. No filme de Snow, a falta de narrativa e de identificações imediatas, cria uma sensação na qual o espectador tenta, a cada minuto, antecipar o que está por vir. Para onde vai o *zoom in*? O fato de *Wavelength* ser um filme objetivo transforma a cadeira posicionada no centro do quadro um possível destino final. O que fica, aqui, é a pergunta: por que a cadeira? Além de estar em um ponto de convergência entre pontos de fuga, a objetividade do filme torna impactante a presença cromática destoante do móvel, apontando que as relações entre cores podem ser possíveis elementos de direcionamento do olhar da audiência. Se a paleta inicial é quase toda composta por um cinza Morris, é nítido o destaque da cadeira amarela. As reflexões a despeito do funcionamento dos elementos físicos e perceptivos do filme são possíveis por meio da neutralidade de *Wavelength*, que deixa o público livre para pensar nos motivos daquela cadeira específica naquele *loft* específico são os escolhidos como aparente ponto final. A resposta? Não existe razão específica. Assim como fazem os Lumière no final do século XIX, Michael Snow posiciona uma câmera em frente a algo e dispara a câmera. “O que você vê é o que você vê”.

**Figura 24** - cadeira amarela



Fonte: *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

<sup>19</sup> Aqui, cria-se um questionamento: não seria um filme, uma gravação, nada mais nada menos que uma câmera em uma situação? A diferença seria, dessa forma, a tentativa de complexificação dessa relação; enquanto filmes estruturais ou até mesmo as obras de Jean Painlevé não buscam grandes interferências na dinâmica entre a câmera e a realidade, o cinema *mainstream* se vê no papel de moldar de maneira mais firme tal equação.

Da mesma forma que os objetos específicos dão liberdade para o entendimento completo das relações entre a escultura e seu espaço, assim o faz *Wavelength*. O espaço plano cinematográfico já foi usado como exemplo anteriormente, mas cabe, nesse ponto da pesquisa, retomá-lo. Como obra estrutural, é importante entender que o filme de Snow propõe-se a retornar às origens do próprio mecanismo cinematográfico. A imagem escolhida (**Figura 24**) é símbolo do porquê a possibilidade da relação dialética aqui exposta se faz mais forte a partir da objetividade da película. Observando o *frame* selecionado, é possível estabelecer a ideia de *Wavelength* como uma *mise en abyme*. A composição deste momento da obra cria a impressão de que o público está, na verdade, observando por um escopo específico, tornando a fotografia uma espécie de janela. Com a criação de um novo recorte espacial, Snow deixa o espectador cada vez mais instigado a descobrir o que é aquilo que está representado na fotografia. Pensando assim, não seria essa a origem do mecanismo do cinema? Ao ampliar os limites daquilo que alcança o olho humano, o aparato fílmico cria um novo espaço; contudo, ao insistir no movimento uniforme do *zoom in*, Michael Snow parece trata a própria produção de imagens cinematográficas como um infinito ato de criação de novas espacialidades *ad infinitum*. O cerne do cinema, o choque entre *frames*, é isto: a constante criação de novos espaços.

**Figura 25** - *mise en abyme*?



Fonte: *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

Gidal (1990) discorre acerca do processo cinematográfico e como ele é exposto e fetichizado dentro do cinema estrutural a partir de estruturas seriais que revelam a atuação da câmera dentro do filme. Em *Wavelength*, por exemplo, essa operação é realizada por meio da insistência estética no *zoom in*, que configura uma estrutura básica a ser seguida no restante do filme. “O filme opera dialeticamente, na medida em que foi alcançada uma estrutura prévia que

indica as operações a serem executadas pela câmara e pelo operador de câmera, e isso, durante o decorrer do filme, interage com as variáveis da situação da filmagem” (GIDAL, 1990, p. 33). Assim como o proposto por artistas minimalistas, inspirados por Duchamp, as relações de autoria de estilo não são exatamente marcantes dentro do filme de Snow e das obras estruturais; o filme revela-se como um estado material, algo puramente físico. Seguindo o pensamento de Gidal (1990), o fato do filme se assumir como tal possibilita uma relação um-para-um entre diretor e espectador; dessa forma, o espectador é capaz de “utilizar, apropriar e transformar o filme livre do ego do cineasta” (GIDAL, 1990, p. 135).

Tanto no minimalismo quanto em *Wavelength*, é proposto um diálogo limítrofe a respeito da presença humana dentro da arte. A película de Michael Snow rompe com a concepção de aura do material fotográfico através da supressão da figura humana, sempre subordinada aos elementos formais do filme; da mesma maneira, Judd e os minimalistas não estão preocupados com figuras humanas em suas esculturas, já que isto, como visto em Archer (2001), seria uma característica de um recorte mais clássico desse meio de expressão. Por mais que a figura humana não esteja presente como protagonista efetiva dentro do quadro de *Wavelength*, há de se pontuar que o fato de ocorrer uma revelação dos mecanismos básicos do cinema só é possível com a intervenção humana no material fílmico; se o cinema estrutural é marcado pela aceitação do estado representacional-bidimensional da sétima arte, é, por conseguinte, a validação de que a arte só é possível por meio da ação de forças humanas sobre determinado material. Dessa forma paradoxal, a questão da antropomorfia existe e, ao mesmo tempo, é negada na representação direta. Esse último debate lembra, diretamente, as palavras de Judd (2006) a respeito dos objetos minimalistas e, principalmente, dos trabalhos de Claes Oldenburg:

Se as mudanças da arte forem comparadas com o passado, parece haver sempre uma redução, já que apenas velhos atributos são considerados, e estes existem sempre em menor quantidade. Mas obviamente coisas novas são mais, tal como as técnicas e materiais de Oldenburg. Oldenburg precisa de três dimensões para simular e aumentar um objeto real e para equipará-lo a uma forma emocional. Se um hambúrguer fosse pintado, reteria algo do antropomorfismo tradicional. George Brecht e Robert Morris utilizam objetos reais e dependem do conhecimento que o espectador tem de tais objetos. (JUDD, 2006, p. 102)

### 3.7 Snow por Snow

Em sua trajetória pelas artes visuais, Michael Snow desenvolveu um trabalho cujo sucesso lhe levou a render uma série de reproduções de figuras idênticas: *Walking Woman*, obras

sido desenvolvidas entre 1961 e 1965 (um dos exemplares pode ser visto na **Figura 25**). Esse misto entre pintura e escultura, segundo Langford (2014), representa um movimento similar àquele realizado pelos minimalistas: um primeiro desprendimento da tela e a ida para o tridimensional. Ao explorar os limites do quadro e da representação tridimensional, Snow começa a esboçar seus futuros estudos acerca do exercício de ver, seja a partir do foco, da profundidade de campo, ou do direcionamento da visão. Para Duarte (2017), os trabalhos envolvendo as *walking woman* são, antes de tudo, uma afronta ao crítico de arte Clement Greenberg, entusiasta do expressionismo abstrato, a completa antítese de movimentos como o minimalismo e a *pop art*. Se o método *greenbergiano* é baseado nas características clássicas do meio pictórico, Michael Snow, da mesma maneira que seus colegas minimalistas, opta por explorar recortes de ilusão de óptica e objetos tridimensionais.

Seguindo com as imagens das mulheres, Snow lança aquele que pode ser considerado um primeiro estudo a respeito do *zoom* e do constante reenquadramento de um mesmo espaço pictórico. *Test Focus Field Figure*, de 1965, é, literalmente, o exercício de *zoom in* aplicado à pintura. Utilizando três painéis diferentes, consegue-se, ter, de maneira física, como funciona o avanço desse movimento de lentes. Por mais que se tenha a impressão que aquilo que se está vendo é o mesmo espaço imagético, não o é; a cada segundo que passa e a cada aproximação do *zoom*, outro campo é criado. Indo em direção a um ponto em específico da figura representada, Snow parece ter começado a idealizar aquela que seria sua obra-máxima: *Wavelength*.

**Figura 26** - uma das *Walking Woman*



*Four Grey Panels and Four Figures* (1963), Michael Snow  
(óleo sobre tela, 152cm x 50cm cada painel)

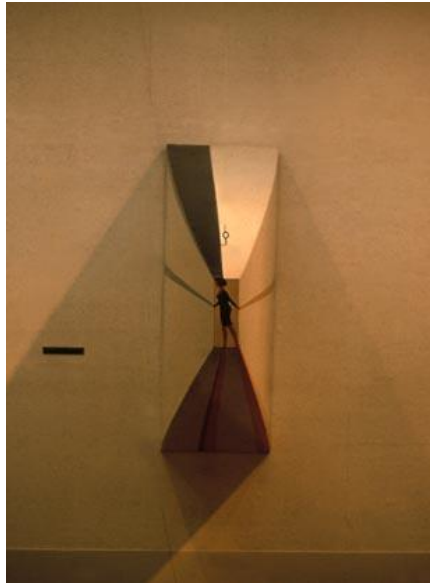
**Figura 27** - protótipo de *zoom*



*Test Focus Field Figure* (1965), Michael Snow  
(spray sobre tela, 152cm x 203cm)

Saindo da pintura e partindo para a escultura, alguns específicos objetos de Michael Snow parecem premeditar aquilo que viria a ser explorado em *Wavelength*. No mesmo ano de 1965, o artista, buscando cada vez mais romper com as estruturas de representação da pintura, passa a explorar o fenômeno óptico do direcionamento do olhar através da perspectiva tridimensional. Em *Seen*, o diretor coloca o espectador frente a um enorme escopo pelo qual, olhando em seu orifício, é capaz de enxergar uma das mulheres de *Walking Woman*. Partindo de um ponto no qual o espaço tridimensional é o espaço real e chegando até à imagem ao final da escultura, remete-se diretamente ao movimento proposto em *Wavelength*: o início na representação da tridimensionalidade e, ao final, o encontro com o objeto fotográfico plano.

**Figura 28** - do tridimensional ao bidimensional (parte 2)



*Seen* (1965), Michael Snow  
(placas de celulose, 152cm x 52cm x 218cm)

Snow, como visto até aqui, tem diversos trabalhos que flertam com os limites entre o tridimensional e o bidimensional. *Seen*, por exemplo, é, ao mesmo tempo uma escultura cuja base está posicionada no minimalismo (é um poliedro simples, sem relevos e colorido de maneira uniforme), e, também, um trabalho bidimensional que se apoia em pinturas do próprio diretor para conseguir criar esse impacto. Além de poder se relacionar com o *zoom* de *Wavelength*, a escultura pode igualmente ser considerada uma experiência escopófila<sup>20</sup> que remete diretamente às origens do mecanismo cinematográfico. Se a própria visão humana está baseada no entendimento da perspectiva tridimensional, o que é *Seen* se não uma reprodução escultural do ato de ver?

Explorando novamente o enquadramento, em 1967 Snow constrói *Portrait*, nada mais nada menos, que uma moldura metálica direcionada para determinado espaço de uma galeria. Além de fortificar o ideal de Bazin (1991)<sup>21</sup> de uma tela centrípeta da pintura, Michael Snow proporciona uma experiência minimalista que desconstrói os limites do quadro, seja ele pictórico ou cinematográfico. Se ao final de *Wavelength* a conclusão que se tem é a de que o

<sup>20</sup> Como visto por Morin (2014), uma das principais características que pautam a sétima arte como um veículo capaz de criar um estado de atenção extasiada no espectador é a escopofilia. Esse termo oriundo da psicanálise está diretamente ligado com a autoconsciência do prazer do ato de estar olhando algo ou alguém, similar ao *voyeurismo*, por exemplo.

<sup>21</sup> O crítico André Bazin (1991) aponta que uma das principais diferenças entre o cinema e a pintura é a relação do espaço representado para com os limites do quadro. Enquanto no cinema, o autor nota que existe uma tendência centrípeta na tela, na pintura, o foco é centrífugo, como se a importância se dá apenas naquilo que a tela representa.

recorte fotográfico é uma representação plana, bidimensional, em *Portrait* o diretor explora outros horizontes para o limite pictórico: a realidade tridimensional. Essa experiência é um retrato de como o minimalismo trata o ato de ver; ao negar a representação ilusória do espaço tridimensional e assumir uma característica apoiada na realidade material, Snow faz exatamente aquilo que Judd, Andre e Morris fazem com as percepções espaciais de seus poliedros.

**Figura 29** - o quadro de Snow



*Portrait* (1967), Michael Snow  
(alumínio, 60cm x 91cm)

Outros trabalhos plásticos de Michael Snow também flertam com questões relativas à representação, à visão e ao direcionamento do olhar do espectador. *Sight*, de 1967, é outro desses exemplos. Contudo, não convém, aqui, explorar de maneira muito vasta todos os trabalhos de Snow. *Blind*, do ano seguinte, está voltado para a exploração das mudanças de foco proporcionadas pelo olho humano e pela câmera. Os trabalhos aqui expostos são aqueles capazes de estabelecer maior diálogo com a arte minimalista e, principalmente, com *Wavelength*; a última escultura referenciada, exemplificando, não se enquadra nos moldes minimais, já que explora inúmeras texturas e relevos negados por essa corrente.

*Wavelength* é mais que do que apenas outro exercício artístico de Michael Snow: é um somatório de suas experiências esculturais aliadas ao mecanismo cinematográfico afim de entender os meandros da representação bidimensional da imagem.



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação das artes visuais com o cinema é estreita desde os primórdios da sétima arte. Iniciadas nas cavernas pré-históricas, esse diálogo transcende uma leitura historiográfica e engloba o ramo da própria estética, como analisado por Aumont (2004a). Partindo das intersecções com a arte impressionista, o cinema sempre aparentou desenvolver uma relação mais direta com a pintura, já que são configuradas a partir de uma lógica pictórica, tendo inúmeras similaridades entre os respectivos suportes. Contudo, descobriu-se, ao longo da pesquisa para o trabalho, uma relação distinta, mas igualmente potente entre o cinema e outro elemento das artes visuais: a escultura.

Existem claras diferenças entre como o aparato fílmico lida com a pintura e a escultura e tais distinções se dão justamente pela questão referente ao suporte visual. O diálogo com as pinturas ocorre não apenas a partir de uma prática dos *tableaux vivants*, mas, também, a partir de um recorte estético; por vezes, o diretor capta a essência da *mise en scène* de determinada pintura e, a partir disso, constrói seu universo fílmico. Aqui, dois exemplos de um mesmo diretor: Lech Majewski, ao adaptar *O Jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch, em *The Garden of Earthly Delights* (2004), opta por tentar captar a essência que o pintor neerlandês dá a sua obra, criando personagens e narrativas que não necessariamente estão representados na pinturas; por outro lado, Majewski, em *O moinho e a cruz* (2011), busca uma abordagem mais próxima dos *tableaux vivants*, colocando em cena personagens e a própria narrativa presente em *A Procissão ao Calvário*, de Pieter Bruegel.

Dessa maneira, impera o questionamento: como conversam cinema e escultura? Um dos caminhos apontados pela pesquisa é a convergência entre pontuações teóricas de determinadas correntes artísticas. No entanto, esse não é o único caminho. Historicamente, existe um clássico exemplo desse diálogo está posicionado no filme *Outubro* (1927), de Sergei Eisenstein. Em uma passagem inicial da película que conta os eventos que culminaram na Revolução Bolchevique de 1917, o diretor apresenta “a imagem da estátua do czar Alexandre III sendo atacada [...], ninguém aparece puxando a estátua, que se desmantela sozinha, como que sugerindo o apodrecimento do regime” (SARAVIA, 2012, p. 129). Aqui, a relação do filme com a estátua está posicionada muito mais no campo simbólico, abstrato, do que em uma questão objetiva de adaptação das características artísticas. A figura do czar é referenciada por Saravia (2012) como uma representação de um regime falido, suprimido pela insurgência proletária; mais que isso, o fato de se tratar de uma estátua-monumento, o fato dela estar sendo

derrubada fala muito sobre o contexto artístico da época, no qual novos pensamentos vanguardistas (construtivismo e suprematismo) surgem como alternativa de arte revolucionária.

Da mesma forma que os movimento vanguardistas se entrelaçam dentro de contextos propícios para tais movimentações, sua importância se reflete dentro das artes até os dias atuais. Começando pelo cinema contemporâneo, é notável perceber como ambos movimentos aqui estudados refletem em obras que, inclusive, estão posicionadas dentro de uma lógica comercial. David Lynch ao dirigir o comentado episódio número oito da série *Twin Peaks: The Return* (2017) busca influências tanto no próprio cinema estrutural, ao utilizar efeito de *flicker* e de quadros que enfatizam a presença do veículo cinematográfico, quanto na obra de Stan Brakhage, quando flerta com o expressionismo abstrato desenvolvido pelo cinema lírico. Pensando na influência do minimalismo no cinema dos novos tempos, é perceptível que o nome de Dan Flavin<sup>22</sup> seja relacionado com a filmografia de Hou Hsiao-Hsien. Em *Millenium Mambo* (2001), por exemplo, é notável a maneira como o diretor chinês busca por meio das luzes de *led*, criar diferentes tipos de percepção espacial; ainda, dentro do filme, a iluminação repleta de cores que se misturam são um indicativo da própria confusão da personalidade e dos relacionamentos da protagonista.

Da mesma forma, o cinema estrutural e a arte minimalista ainda são capazes de influenciar as próprias artes plásticas. O artista plástico Nam June Paik, cuja carreira cinematográfica também flerta com o cinema estrutural, segundo Maciunas (1970), realiza obras que unem a escultura com as videoinstalações. Em *TV Garden*, instalação de 1974, Paik une televisões reproduzindo uma mesma imagem à natureza, trazendo o debate acerca da arbitrariedade de Gidal (1990) para as artes plásticas; nada é natural dentro da arte, a intervenção humana (televisões) na realidade material é o cerne de toda e qualquer expressão artística. O conteúdo da máquina televisiva ajuda, também, na ênfase no próprio veículo cinematográfico através de imagens pouco ou nada expressivas. Do outro lado, a arte minimalista também dialoga diretamente com movimentos como a *land art*. Neste, a ideia da intersecção entre objeto artístico e espaço real é levada a um novo nível, alterando diretamente a fisicalidade o espaço por meio de intervenções diretas; o próprio local é o objeto artístico.

Por maior o sucesso das vanguardas, existem, sempre, movimentos que, de forma ou outra, apontam aspectos de discordância e desenvolvem ferrenhas críticas acerca de elementos

---

<sup>22</sup> Dan Flavin (1933 – 1996): artista minimal que, através do uso de luzes de *led* e neon, apresenta uma nova configuração de escultura por meio da luz. Sua obra busca criar um efeito de ampliação do espaço de galerias através de *tubo leds* de diferentes cores. A opção por trazer Flavin à tona apenas ao final do trabalho se dá pelo fato de, em *Wavelength*, são poucos os espaços de diálogo com sua obra artística.

teóricos vanguardistas. No caso da arte minimalista, por exemplo, Duarte (2017) aponta que Michael Fried e o já citado Clement Greenberg foram os dois grandes opositores do movimento minimal. O primeiro deles, em dado momento, chegou a concluir que o minimalismo representa “uma infeliz consequência” (DUARTE, 2017, p. 48) do modernismo. Além disso, Fried conclui que a arte minimalista não configura exatamente aquilo que ele acredita como arte; Duarte (2017) cita que o crítico acredita que, por focarem suas atenções apenas em seu exterior, negando um simbolismo, os artistas minimais tornam-se literalistas, criando uma anti-arte.

O que mais pode unir o cinema a outras esferas artísticas? Existem outras questões capazes de unir diferentes suportes além de evidentes convergências estéticas? Por mais que exista uma tendência a se analisar uma obra de arte como algo isolado, como um fenômeno distante de tudo, questões políticas são capazes de criar diálogos curiosos entre a sétima arte e outras correntes de arte. A necessidade de uma ponte entre o minimalismo e *Wavelength* foi, talvez, o último elemento a ser encontrado para a criação de um encadeamento mais orgânico entre os objetos aqui estudados. Dessa forma, a leitura das teorias de vanguarda tornou-se um ponto de partida que fundamenta o ímpeto anticapitalista das artes vanguardistas, conectando-as através de suas rupturas com os padrões normativos – sociais ou artísticos.

Arte e política são dois elementos que não se separam. Por mais que nem sempre a política esteja evidente na obra de arte, como em *A Chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard, ou *Guernica*, de Pablo Picasso, os contextos sociais e políticos dizem muito sobre como uma obra se encaixa dentro da política de seu tempo. Ginzburg (2014) ao desenvolver uma leitura a respeito do quadro *A Morte de Marat*, de Jacques-Louis David, aponta como o entorno político da Revolução Francesa está presente dentro da pintura. Por mais que não existam diretas referências para o contexto político da época, David consegue, a partir de recursos de enquadramento e ênfase em pequenos detalhes (como o calendário, elemento de apreço do autor ao longo da análise), apontar a influência social em sua obra. A política vai muito além da figura de Marat, personagem importante do processo revolucionário e pós-revolucionário na França do século XVIII: sua estética também se inspira na revolução. *Wavelength* e a arte minimalista são exemplos de que política e arte estão juntos, mas nem sempre podem transparecer isso a partir de seu conteúdo. Como vanguardas que são, apoiam-se em uma autocrítica de seu meio de expressão, ao estilo que Bürger (1993) e Sasse (1984), para, a partir de sua subversão formal, romper com os padrões hegemônicos. Em um contexto político de uma guerra fria pela cultura, a presença das vanguardas foi um ato de resistência de Snow, Judd, Andre e Morris.

A discussão do diálogo entre as vanguardas a partir de um olhar político não acaba aqui. Além da experiência explorada aqui, em um contexto capitalista na América do Norte, um

paralelo do fluxo de ideias entre artes poderia ser levado para o outro lado da moeda: as experiências socialistas na Ásia ao longo do século XX. Na China e na Coreia pós-revolução, houve, ao contrário do pós-outubro na União Soviética, um crescimento de uma estética de cunho realista, conhecida como “realismo socialista”, que perdura em tais países até os dias atuais. A questão que fica: por que a tradição realista, atacada pelos artistas de vanguarda, tornou-se objeto revolucionário tanto na China quanto na Coreia? Na própria União Soviética stalinista o realismo ganhou força e tornou-se a arte oficial do governo de Josef Stálin. Vanguardas ou não vanguardas não são rótulos definitivos; uma arte que segue tradições estéticas pode ter aspirações revolucionárias. A diferença: a maneira como as críticas (ou autocríticas) são expostas ao espectador.

*Wavelength* e a arte minimalista estão conectados por algo muito além da estética. A gênese do pensamento vanguardista os mantém unidos por um cordão umbilical cuja força apenas cresce ao longo dos tempos. Se Snow, Andre, Judd e Morris deixam propositalmente lacunas em suas obras, sejamos nós a preenchê-las para, dessa forma, fazer aquilo que Debord (2003) suscita em seu livro: desvelar o espetáculo e compreender como ele manifesta sua ideologia na sociedade. Se uma vanguarda é uma maneira de revolução, estudá-las também o é? A resposta para essa pergunta, referente a esse trabalho em específico, está mais relacionada à experiência pessoal do que à *práxis* política. Estudar vanguardas é, definitivamente, uma revolução, mas uma revolução interna; novas percepções e novos meios de compreender o espetáculo são descobertos, trazendo à vida o espírito rebelde que, desde Duchamp, está plantado no mundo das artes.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERA, François. **Modernidade e Vanguarda no Cinema**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2012.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.  
 \_\_\_\_\_ . **As teorias dos cineastas**. 1ª ed. Campinas: Papyrus, 2004b.  
 \_\_\_\_\_ . **A Imagem**. 16ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fonte, 2001.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema: antologia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.
- BAZIN, André (org): **Cinema: ensaios**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema: antologia**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.
- BURCH, Noel. **A práxis do cinema**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. 1ª ed. Lisboa: Vega LTDA, 1993.
- DANTO, Arthur. O Filósofo como Andy Warhol. **Revista ARS**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 99-115, 2004.  
 \_\_\_\_\_ . **O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte**. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins, 2015.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 1ª ed. eBooks Brasil, 2003.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**. 3ª ed. Paris: Imprimeurs de L'Institut de France, 1835.
- DOUCHET, Jean. **A arte de amar**. Revista Contracampo, abril de 2013. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm>>. Acesso em 13 de maio de 2020.
- DUARTE, Theo. Cinema estrutural e a reinvenção da arte minimalista. **Revista E-Compós**, São Paulo, v. 22, p. 1-22, 2019.  
 \_\_\_\_\_ . **O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971)**. 2017. 288 f. Tese

(Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. A dramaturgia da forma do filme. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. 7ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.

FILHO, Gentil Porto. O objeto da arte como objeto: forma e representação na arte minimalista. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010, Bahia, **Anais...** Cachoeira: Entre Territórios.

GIDAL, Peter. **Materialist film**. 1ª ed. Londres: Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_. Theory and Definition of Structuralist/Materialist Film. In: \_\_\_\_\_. **Structural film anthology**. 1ª ed. Londres: British Film Institute, 1978.

GINZBURG, Carol. **Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HISTOIRE(S) du cinéma. Direção: Jean-Luc Godard. Suíça, França: Gaumont, CNC, France 3, Canal +, TSR, Vega Film e Le Sept Cinéma, 1988. VHS (266 min), son., color.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JE VOUS Salue, Sarajevo. Direção: Jean-Luc Godard. França: Périphéria, 1993. Digital (2 min), son., color.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org): **Escritos de artistas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006a.

\_\_\_\_\_. Questões para Stella e Judd. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org): **Escritos de artistas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006b.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. 28ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

KOSUTH, Joseph. **A arte depois da filosofia**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org): **Escritos de artistas: anos 60/70**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. Sculpture in the Expanded Field. **October**. Nova Iorque, n. 8, p. 32 – 44, 1979.

LANGFORD, Martha. **Michael Snow: Life & Work**. 1ª ed. Toronto: Art Canada Institute, 2014.

LEGRICE, Malcolm. Abstract film and beyond. In: GIDAL, Peter. **Structural film anthology**. 1ª ed. Londres: British Film Institute, 1978.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert F. **Revolta e Melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MARX, Karl. **Grundrisse**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACIUNAS, Georges. Some comments on Structural Film, by P. Adams Sitney. In: SITNEY, P. Adams (org). **Film Culture Reader**. 1ª ed. Nova Iorque: Praeger, 1970.

MEKAS, Jonas. Interview with Peter Kubelka. In: SITNEY, P. Adams (org). **Film Culture Reader**. 1ª ed. Nova Iorque: Praeger, 1970.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2014.

MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. In: BATTOCK, Gregory (org): **Minimal Art: A Critical Anthology**. 1ª ed. Nova Iorque: E. P. Dutton, 1968.

NETTO, José Paulo. **Introdução ao Estudo do Método de Marx**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

REES, A.L. **History of Experimental Film and Video**. 1ª ed. Londres: British Film Institute, 1999.

RENAN, Sheldon. **Uma introdução ao cinema underground**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

REZENDE, José. Ausência da escultura. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org): **Escritos de artistas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

SARAVIA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. 7ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.

SASSE, Jochen Schulte. Theory of Modernism *versus* Theory of the Avant-Garde. In: BÜRGER, Peter. **Theory of the Avant-Garde**. 3ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria Cultural**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

SITNEY, P. Adams. **Visionary Film: The American Avant-Garde (1943-2000)**. 3ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. O cinema estrutural. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo. **Cinema Estrutural**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2015.

SNOW, Michael. **The collected Writings of Michael Snow**. 1ª ed. Wilfrid Laurier University Press: Ontario, 1994.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STRICKLAND, Edward. **Minimalism: origins**. 1ª ed. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

WEES, William C. **Light Moving in Time: Studies in the visual aesthetics of Avant-Garde Film**. 1ª ed. Berkeley: University of California Press, 1992.

WILDE, Oscar. **A alma do homem sob o socialismo**. 3ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2017.



## APÊNDICE A – FILMES REFERENCIADOS

*(nostalgia)* (idem, 1971). Dir.: Hollis Frampton

*2001: Uma Odisseia no Espaço* (2001: A Space Odyssey, 1968). Dir.: Stanley Kubrick

*A and B in Ontario* (idem, 1984). Dir.: Joyce Wieland

*Arnulf Rainer* (idem, 1960). Dir.: Peter Kubelka

*Back and Forth* (idem, 1969). Dir.: Michael Snow

*Balé Mecânico* (*Le Ballet Mécanique*, 1924). Dir.: Fernand Léger

*Caverna dos Sonhos Esquecidos, A* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2014). Dir.: Werner Herzog

*Chinesa, A* (*La chinoise*, 1967). Dir.: Jean-Luc Godard

*Dog Star Man* (idem, 1961-64). Dir.: Stan Brakhage

*Empire* (idem, 1964). Dir.: Andy Warhol

*Jardim das Delícias Terrenas, O* (*The Garden of Earthly Delights*, 2004). Dir.: Lech Majewski

*Moinho e a Cruz, O* (*The Mill and the Cross*, 2011). Dir.: Lech Majewski

*Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, 1971). Dir.: Luchino Visconti

*New York Ear and Eye Control* (idem, 1964). Dir.: Michael Snow

*Outubro* (*Октябрь*, 1927). Dir.: Sergei Eisenstein

*Região Central, A* (*La Région Centrale*, 1971). Dir.: Michael Snow

*Retorno à razão* (*Le retour à la raison*, 1923). Dir.: Man Ray

*Sailboat* (idem, 1967). Dir.: Joyce Wieland

*Serene Velocity* (idem, 1970). Dir.: Ernie Gehr

*Sleep* (idem, 1963). Dir.: Andy Warhol

*The Act of Seeing with One's Own Eye* (idem, 1971). Dir.: Stan Brakhage

*The Flicker* (idem, 1966). Dir.: Tony Conrad

*Um Homem com uma Câmera* (*A Man with a Movie Camera*, 1929). Dir.: Dziga Vertov

*Wavelength* (idem, 1967). Dir.: Michael Snow

*WVLNT* (idem, 2003). Dir.: Michael Snow

*Zabriskie Point* (idem, 1970). Dir.: Michelangelo Antonioni