
O OLHO MAQUÍNICO: INVESTIGANDO A INTERAÇÃO ENTRE TECNOLOGIA E PAISAGEM EM “A REGIÃO CENTRAL” DE MICHAEL SNOW

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.8956

Lucas Murari¹

Resumo: Este artigo investiga o filme experimental *A Região Central* [La Région Centrale], de Michael Snow, com objetivo de estudar a relação entre a estética da paisagem, o uso da tecnologia e a adoção de uma perspectiva não humana. Por meio da exploração da forma, do movimento e da duração, essa obra de Snow provoca os limites da percepção em direção a outros agenciamentos. O artigo analisa o filme como um catalisador para reimaginar as fronteiras entre as perspectivas humanas e não humanas, provocando um discurso crítico sobre a interação entre arte, tecnologia e nossa compreensão do mundo natural.

Palavras-Chave: *Cinema experimental; estética da paisagem; imagens técnicas; tecnologia; arte.*

THE MACHINIC EYE: INVESTIGATING THE INTERACTION BETWEEN TECHNOLOGY AND LANDSCAPE IN "LA RÉGION CENTRALE" BY MICHAEL SNOW

Abstract: This article examines Michael Snow's experimental film, *La Région Centrale*, to investigate the relationship between landscape aesthetics, technology usage, and the adoption of a non-human perspective. Through exploring form, movement, and duration, Snow's work challenges the limits of perception towards alternative agencies. The article analyzes the film as a catalyst for reimagining the boundaries between human and non-human perspectives, prompting critical discourse on the interaction among art, technology, and our comprehension of the natural world.

Keywords: *Experimental cinema; landscape aesthetics; technical images; technology; art.*

¹ Pesquisador de cinema experimental e arte de vanguarda. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (bolsa PDSE/CAPES). Mestre pelo PPGCOM/UFRJ (2015). Bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. É editor-executivo da Revista Eco-Pós (UFRJ). Publicou em 2022 o livro "Expanded Nature - Écologies du Cinéma Expérimental" (Editions Light Cone/Paris - França) em co-direção com Elio Della Noce. Atualmente realiza estágio pós-doutoral na Escola de Comunicação da UFRJ (Bolsa FAPERJ). lucasmurari@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/8257832830854711>. <https://orcid.org/0009-0003-6468-0199>

EL OJO MECÁNICO: INVESTIGANDO LA INTERACCIÓN ENTRE TECNOLOGÍA Y PAISAJE EN "LA REGIÓN CENTRAL" DE MICHAEL SNOW

Resumen: Este artículo investiga la película experimental *La Région Centrale* de Michael Snow para estudiar la relación entre la estética del paisaje, el uso de la tecnología y la adopción de una perspectiva no humana. A través de la exploración de la forma, el movimiento y la duración, la obra de Snow provoca los límites de la percepción hacia otras agencias. El artículo analiza la película como catalizador para reimaginar los límites entre las perspectivas humana y no humana, provocando un discurso crítico sobre la interacción entre el arte, la tecnología y nuestra comprensión del mundo natural.

Palabras Clave: *Cine experimental; estética del paisaje; imágenes técnicas; tecnología; arte.*

Introdução

Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. (BERSGON, 1983, p. 7)

Os conceitos de natureza e paisagem se confundem. Isto se deve, pois ambos são noções para além do domínio estético. Os termos são utilizados cotidianamente pelo senso comum, como modos de se relacionar com o mundo. “Fazemos” paisagem, ou seja, utilizamos procedimentos de delimitação espacial regularmente. Por mais que esse procedimento seja algo espontâneo nos dias de hoje, sua compreensão é resultado de operações intelectuais efetuadas por meio de recursos científicos. As duas noções - natureza e paisagem - passaram por transformações constantes ao longo de sua história. No caso da paisagem, “é cultura antes de ser natureza” (Schama, 1996, p. 70), em outros termos, sua criação foi baseada no uso de técnicas específicas. É uma forma que sugere uma ordem, a organização inteligível dos elementos que a constituem. Nesse sentido, ela suscita questões referentes à espacialidade, mas também à temporalidade. As percepções visuais (e sonoras) de cada época são constituídas por epistemes. A sensibilidade à paisagem é historicamente associada à consolidação de formas simbólicas ligadas à exploração visual da perspectiva (*per scapere* – o que se abre). Essa técnica em especial foi responsável por verdadeiras revoluções da compreensão humana sobre o território². É uma aplicação que auxilia a contextualização territorial entre sujeito e ambiente.

A filósofa Anne Cauquelin (2007, p. 45) busca uma investigação de cunho genealógico sobre o conceito de paisagem e afirma que na Grécia Antiga, por exemplo, não havia sido formulado nenhum termo semelhante. Foi necessário um certo contexto histórico e sociocultural para o seu florescimento. Para essa autora, é por volta do ano 1415 que essa palavra - e noção - serão formados, mais precisamente no contexto europeu: primeiro na Holanda, depois na Itália, onde a arte renascentista sistematizará alguns dos parâmetros formais importantes ao estatuto da imagem. De acordo com o pesquisador Martin Lefebvre (2016, p. XV, tradução minha), a palavra “paisagem” só entrou no léxico inglês no século XVII, tendo sido emprestada de idiomas europeus como o flamengo e/ou o neerlandês (falados nos Países Baixos); e o alemão (utilizado em territórios germânicos à época). Esse regime ótico instala uma nova ordem sensível e perceptiva. As figuras medievais expressavam a relação do indivíduo pelo seu entorno. Logo, a inesgotável variedade de elementos naturais (terra,

² Para mais detalhes, ver PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

oceanos, montanhas, vales) encontraria lugar de destaque no estilo renascentista. O mundo visto como sugestão de modos pelos quais podemos organizar a lógica visual. Desde então, a trama de elementos que constituem a paisagem tem se metamorfoseado. É uma noção que converge estéticas, técnicas e ideologias, ela é um produto histórico e cultural, e que durante muito tempo vem sendo aprimorada. A percepção do espaço multidimensional (como o bidimensional ou o tridimensional) que temos hoje é diferente do início do século XV, quando começou a ser formulada a partir de cálculos matemáticos e do uso de formas e linhas geométricas. Para Lefebvre (2006, p. XIII, tradução minha), a paisagem é um objeto espacial multifacetado e pluridisciplinar cujos significados e representações se estendem dos ambientes da vida real à arte. Nesse sentido, a paisagem se tornou um código familiar ao sujeito ocidental, não apenas pelo domínio da técnica, mas inclusive pela quantidade de referências assimiladas: ela é um objeto de estudo em diversos campos, como arquitetura, urbanismo, geografia, história e ecologia, bem como em áreas estéticas (como pintura, fotografia e cinema). De maneira concisa, proliferaram-se novas tecnologias, artifícios e dispositivos. A própria relação com a natureza minimizou sua referência clássica, de sentido romântico, ligado ao belo e ao sublime, e a tornou um elemento mais rico, diverso, a se considerar inclusive pelo seu teor político. Cauquelin (2007, p. 39) a define como substância, ou seja, ela existe em si, participa da eternidade da natureza, uma relação existencial anterior à humanidade e que também existirá para além do humano. A arte paisagística é uma noção muitas vezes associada a um modelo pictórico, mas que em muito transcende a disposição do quadro. A forma paisagem está presente em diversos aspectos culturais. Sua relação com obras artísticas demonstra múltiplas sensibilidades e tipologias: do ambiente rural ao urbano; em relação a elementos da natureza, simbólicos, realistas, fantásticos etc. No entanto, é importante ressaltar que a paisagem não é uma representação natural. É uma construção, uma aproximação entre naturezas e culturas, que essa invenção suplanta ou à qual substitui, como um duplo. A maneira de ordenar o conjunto de valores dessa forma – simbólica – depende da linguagem, a articulação entre realidade e imagem, ou melhor, a passagem da realidade à imagem. A perspectiva é a condição que os códigos visuais exigiram para ver “além” no plano formal, por meio de linhas do horizonte, pontos de fuga, jogos de sombras e de luz. Esse é um recurso heurístico ancorado fundamentalmente no olho e na mão. Seu efeito potencializa a ilusão de transparência do ato de olhar. A paisagem é uma interpretação humana ancorada na investigação espacial, um elo intermediário que emoldura o infinito do mundo. Enquadrar, emoldurar, recortar – compor o fragmento – são sinônimos da operação paisagística por excelência, isto é, assumir a impossibilidade de representar o ambiente em sua totalidade e eleger um sentido organizacional: “o limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a ‘coisa’ múltipla e monstruosa” (Cauquelin 2007, 137). Como foi buscado apresentar até aqui, conceituar paisagem é um gesto complexo, que abrange uma vasta gama de interpretações que variam de acordo com a perspectiva histórica e cultural. Essa heterogeneidade de significados permite que a paisagem seja explorada de maneiras criativas e diversas, desde a representação visual até a análise de questões ambientais e sociais. Lefebvre a respeito dessa imprecisão cita John Brinckerhoff Jackson³, fundador da revista *Landscape*, cujo trabalho pioneiro sobre paisagens, iniciado na década de 1950, reconheceu que:

Há mais de 25 anos venho tentando entender e explicar esse aspecto do meio ambiente que chamo de paisagem. Eu escrevi sobre o assunto, dei palestras sobre, viajei muito para conhecê-la e, ainda assim, devo admitir que o conceito continua a me iludir. Talvez uma das razões para isso seja o fato de eu persistir em vê-la não

³ J. B. Jackson foi editor da revista *Landscape* desde sua criação em 1951 até 1968. Durante esse tempo, o periódico tornou-se um importante ponto de encontro para acadêmicos de diversas disciplinas interessados em explorar temas relacionados à paisagem, atraindo pesquisadores de geografia, arquitetura, sociologia, antropologia, design, entre outros campos. Jackson incentivou discussões inovadoras, fomentando abordagens interdisciplinares que permitiram novos tipos de análise, em especial a partir do conceito de paisagem cultural. Para mais detalhes, ver WILSON, Chris; GROTH, Paul (ed.). *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*. Berkeley: University of California Press, 2003.

como uma entidade cênica ou ecológica, mas como uma entidade política ou cultural, que muda no decorrer da história (Jackson apud Lefebvre, 2006, p. XIII, tradução minha)

Este artigo busca avançar na discussão em torno da paisagem, especialmente no contexto da interação com a tecnologia cinematográfica. O filme *A Região Central* (La Région Centrale, 1971), realizado pelo artista canadense Michael Snow (1928 – 2023), será o objeto principal de análise e investigação técnico-estética. Ao estudar as particularidades desta obra, vislumbramos uma oportunidade de compreender como a tecnologia não apenas molda nossa percepção, mas também desafia noções como espaço, tempo e realidade. O objetivo desta pesquisa é explorar novas perspectivas sobre o papel da técnica paisagística na relação com o ambiente, especialmente por meio do emprego de recursos maquínicos não humanos.

1. Paisagem e imagens técnicas

Como gênero artístico, a paisagem é um meio de explorar a interação entre a humanidade e o ambiente, ressaltando as percepções culturais, estéticas e espirituais de uma sociedade em relação ao mundo ao seu redor. Desde as primeiras representações pictóricas da natureza até os complexos procedimentos maquínicos contemporâneos, a arte da paisagem funciona como um reflexo para a compreensão de questões espaço-temporais. As estratégias e formas paisagísticas se transfiguraram radicalmente com o passar do tempo. O que os artistas vêm realizando ao longo dos séculos é investigar à exaustão os tipos de composição. Com as imagens técnicas, isto é, aquelas produzidas através de mediações tecnológicas, abriu-se novos caminhos e possibilidades de criação. Os problemas de filmar paisagens com câmeras, por exemplo, é radicalmente outro se comparado com os procedimentos da pintura. Tomando como parâmetro os novos dispositivos visuais, Cauquelin (2007, p. 179) chama esse momento contemporâneo de *natureza de segundo grau*. Em outras palavras, não se trata mais da validação de um objeto com finalidade mimética (com contiguidade e convivência), mas o protocolo inventivo de uma realidade segunda:

O paisagismo naturante e o paisagismo desnaturante perderam a capacidade de distinguir um do outro ao perderem sua referência comum a uma natureza cognoscível. A repentina tomada de consciência dessa impotência forçou os paisagistas a se limitarem ao pormenor, a simular, mais que a construir, a recopiar, mais que a inventar, a plagiar por artifício, mais que a competir. Disso decorre uma fragmentação das práticas, uma reflexão da paisagem sobre si mesma, desdobrando-se no comentário, e um jogo de marcas que mantém vivo, ao preço de uma espécie de repetição, o que outrora foi a invenção da paisagem (Cauquelin, 2007, p. 178-179).

As imagens técnicas implicam novos graus de construção⁴, expandindo as possibilidades de figuração. Seu estatuto é dinâmico, pois estabelece um movimento duplo com o real: de um lado, espelha elementos do mundo, oferecendo uma base para sua configuração; por outro lado, transforma e reinterpreta certos aspectos, acrescentando camadas de simbolismo, abstração e/ou narrativa. Por meio desse sofisticado jogo entre o concreto e o imaginário, as imagens técnicas desafiam as fronteiras entre a realidade e a representação artística. Nesse sentido, a “nova” paisagem não está mais contra natureza, no sentido de esboçar uma vista panorâmica em contraste com o fundo. O

⁴ Atualmente, por exemplo, com a tecnologia digital, os códigos algorítmicos processam incontáveis dados visuais e sonoros. Um dos efeitos disso é atingir outros níveis de realismo.

domínio da perspectiva – tão importante no renascimento e na história da arte como um todo – é substituído por outras técnicas como modo de representar o mundo. Em outros termos, o olho humano aperfeiçoado pelo olho mecânico. As atividades de registro são mediadas por lentes que reconfiguraram todo o campo da percepção. É nesse viés que a era da informática, para Cauquelin, ao invés de inaugurar uma Nova Renascença, realiza um retorno, de pós-anterioridade:

[...] nessas condições, a paisagem, tal como a praticamos há 500 ou 600 anos, seria um parêntese em uma história das formas perceptivas [...] Ora, o que nós julgamos ‘naïf’ para as figurações medievais, seja qual for a inclinação que tenhamos para essa ingenuidade, nós o julgamos sofisticado no que se refere às imagens sintetizadas (Cauquelin, 2007, p. 184).

Ao longo da história das imagens, a associação de novas tecnologias à formação de paisagens contribuiu para atualizar e renovar o formato. É o caso da fotografia na primeira metade do século XIX⁵, que teve início com o mundo externo. Os primeiros processos fotoquímicos pelos quais se revelaram negativos visuais a partir da exposição à luz foram o daguerreotipo e a heliogravura, respectivamente inventadas por Louis Jacques M. N. P. Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce. Tanto a imagem heliográfica *Vista da Janela em Le Gras* (1826) como a *Boulevard du Temple* (1838), capturada por Daguerre, foram realizadas em paisagens da França. No primeiro caso, edifícios e telhados da vizinhança de Saint-Loup-de-Varennes; no segundo (Fig. 1), uma rua movimentada em meio a um quarteirão do 3º *arrondissement* de Paris. Tais experimentos exigiam um longo tempo de exposição, estaticidade absoluta e uma grande intensidade de luz para sensibilizar o negativo e gerar uma imagem. Por isso foram escolhidas vistas externas. *Boulevard du Temple* foi registrada por meio de um plano aberto, distante dos afazeres humanos. O local escolhido foi a janela do estúdio de seu inventor, em horário diurno de grande movimentação. Contudo, devido à precariedade técnica do aparelho, não é possível visualizar aglomerações de pessoas, cavalos, transeuntes ou carruagens. O único personagem em cena é um engraxate na calçada, anônimo, pequeno em relação à proporção do quadro. Devido a sua atividade quase imóvel, acabou eternizado pela objetiva da câmera. O tipo de enquadramento adotado por Daguerre minimiza a escala humana em detrimento do espaço. Os primeiros experimentos com as novas imagens técnicas são tributários da cultura visual precedente. É o caso da fotografia, que buscou sua legitimação se aproximando dos temas da arte pictórica. Walter Benjamin (1985, p. 97) recorda, contudo, que a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, mas o retrato em miniatura. A transição foi tão rápida que, em meados dos anos 1840, pouco tempo após o surgimento das câmeras mecânicas, a maioria dos pintores de retrato se transformaram em fotógrafos.

⁵ Uma importante referência a respeito das mudanças técnicas e epistemológicas entre a idade clássica e a idade moderna é, CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.



Figura 1: Reprodução da fotografia *Boulevard du Temple* (1838) registrada por Louis Daguerre.

Após a disseminação em larga escala da fotografia, uma das principais vertentes pictóricas que se consolida recorre a composições cada vez mais plásticas por parte dos artistas, para ser mais específico, impressões perceptivas de luminosidade, cor e sombra dos espaços. A abertura propiciada por essas figurações sensíveis permitiu que os pintores explorassem novos estilos e técnicas, afastando-se da representação realista e experimentando com formas, texturas e perspectivas. A segunda metade do século XIX foi fortemente influenciada pelo movimento pictórico impressionista e pós-impressionista, que utilizam a paisagem como um dos temas centrais de suas obras. Quando o cinematógrafo surge, no final do século XIX, a precedência de cinquenta anos da fotografia, os quase cinco séculos de exploração da perspectiva pelas artes visuais, são heranças decisivas para o Primeiro Cinema (*Early Cinema*). Um dos primeiros estilos consolidados é conhecido como “vistas” Lumière (Fig. 2). São filmes de viagem, uma espécie de cartão-postal, que valoriza a exotividade dos espaços. Alexandre Promio, a serviço dos irmãos Auguste e Louis Lumière, realizou excursões ao redor do mundo filmando paisagens naturais, animais e grandes construções, como as pirâmides do Egito, as cataratas do Niágara, os canais de Veneza, o rio Nilo etc. Esse é um gênero marcado por um conteúdo ficcional mínimo. O aspecto diferencial das vistas seria, portanto, seu grau de realismo, a movimentação inerente do quadro filmico; em síntese, a quantidade de detalhes presentificada pela imagem cinematográfica.



Figura 2: Fotograma do filme *Panorama de Venise* (Vue du Grand Canal) realizado por Alexandre Promio a serviço dos Irmãos Lumière. O curta-metragem mostra uma paisagem da cidade de Veneza, Itália. Foi filmado entre outubro e dezembro de 1896, e exibido em 13 de dezembro de 1896, em Lyon, França.

Existem semelhanças técnicas de como abordar a paisagem por meio da fotografia e do cinema. A singularidade dos filmes foi instaurar a dimensão de uma lógica temporal, em suma, a duração, muitas vezes relacionada à diegese narrativa. É diferente da fotografia e da pintura, que em geral dispensam a história e enfatizam temas, a partir da ausência de movimento do quadro. No cinema narrativo, entretanto, a paisagem possui caráter coadjuvante. Por mais que seja um elemento constitutivo dos enredos, seu uso, em geral, é como plano de fundo espacial ou como acessório de contextualização dos personagens. Essa premissa é baseada nas teorizações de Martin Lefebvre, que argumenta a respeito do cinema que “nem toda representação do espaço exterior ou natural é uma paisagem” (Lefebvre, 2006, p. 20, tradução minha). O autor faz uma interessante distinção entre o que chama de “cenário” e “paisagem”. O cenário pode ser descrito como o espaço da história, o local onde os eventos vão acontecer. O que, para Lefebvre, propicia a condição de “paisagem” é a interrupção da dimensão narrativa em direção a contemplação, no sentido de isolar o objeto do olhar, de liberá-lo momentaneamente de sua função narrativa:

[...] poderíamos descrever a paisagem cinematográfica como uma paisagem duplamente temporalizada. Em outras palavras, ela está simultaneamente sujeita à temporalidade do meio cinematográfico e a do olhar do espectador, que alterna entre o modo narrativo e o modo espetacular, indo e voltando de um para o outro (Lefebvre, 2006, p. 29, tradução minha)

Foi no cinema de vanguarda e/ou experimental que artistas e cineastas desenvolveram suas capacidades mais notórias, para além da utilização como cenário ou locação. Várias estratégias paisagísticas foram criadas para dar novos significados ao espaço filmico. Para o historiador do cinema Paul Adams Sitney (1993, p. 103), é a partir do final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970 que um gênero de paisagem foi criado por cineastas de vanguarda na Europa e nos Estados Unidos. O número de experimentos técnicos e artísticos realizados nesse período nos permite intitular a solidificação de uma tradição, o cinema de paisagem. Esse domínio resultou de várias confluências. Para Sitney (1993, p. 119, tradução minha), são elas:

[...] o barateamento e a conseqüente difusão de equipamentos 16 mm; os espectadores estavam familiarizados com os estilos de um número de diretores; uma crise incipiente no mundo da pintura encorajou os pintores a se aventurarem pelo cinema; os alunos da escola de arte começaram a considerar a opção de fazer filmes; e o crescimento do cinema a cores estimulou a busca por novos temas.

Essa categoria de cinema radical (vanguarda e/ou experimental) desenvolveu desde então obras que descentralizam a apreensão humana em busca de outras percepções. Assim como a invenção da perspectiva foi importante em sua época como técnica fundamental para estabelecer novas bases da teoria visual, algumas inovações da tecnologia cinematográfica também impactaram os regimes de visualização. Um dos efeitos foi apartar radicalmente a visão do olho humano em relação ao quadro da imagem maquina. Nesse sentido, o realizador se vale do automatismo mecânico da câmera para explorar visões de mundo, quer dizer, a independência cabal do observador. Alguns filmes são dedicados a explorar unicamente paisagens ou elementos do meio ambiente. A câmera não oferece apenas a visão de sujeitos. Ela pode impor um ponto de vista outro, que não se identifica como personagens. É um novo estatuto das imagens técnicas, não humano por excelência. Outro efeito obtido com isso é a autonomia do conteúdo narrativo. O quadro cinematográfico entregue à pura significação visual. Segundo Sitney (1993, p. 125, tradução minha), “a principal conquista do cinema de vanguarda nessa área tem sido forçar uma contemplação do mundo natural em diferentes mediações pelo aparato cinematográfico”. Em alguns casos, a natureza é filmada completamente desprovida de seres vivos. O cinema ultrapassa a visão antropocêntrica rumo a uma outra percepção: pura, nas coisas, na matéria. O filósofo Gilles Deleuze define tal proposição justamente como “imagem-percepção”, ou seja, uma reflexão da imagem numa consciência de si-câmera. Essa categoria não se estabelece como oscilação entre elementos visuais subjetivos ou objetivos, e sim como uma imobilização de acordo com uma forma estética superior. Esse é um tipo de filme muito particular, que ressalta o gesto de fazer sentir a própria fisicalidade da câmera. O seu potencial é duplicar a percepção como consciência estética independente “em suma, a imagem-percepção encontra seu estatuto, como subjetiva livre indireta, assim que reflete seu conteúdo numa consciência-câmera que se tornou autônoma” (Deleuze, 1985, p. 90).

2. Em direção à consciência cósmica

Uma das obras mais interessantes em torno dessa questão é *A Região Central*, do artista e cineasta Michael Snow. O filme propõe um ponto de vista radicalmente desantropomorfizado. É uma das investigações mais ambiciosas sobre a potencialidade das imagens técnicas em relação à estética da paisagem. Em entrevista à pesquisadora Charlotte Townsend (2015, p. 197), Snow afirmou: “comecei a especular como poderia fazer um verdadeiro filme de paisagem, um filme de um espaço completamente aberto”. Seu objetivo era fazer uma obra na qual a câmera se valesse do espaço exatamente como ela a vê, um tipo de percepção visual completamente diferente da cognição humana. Foi necessário criar um método e dispositivo para atingir tal resultado com a mídia filme (película). O artista utilizou um aparelho para dar autonomia de movimentação e, com isso, ampliar as

possibilidades de registro. O equipamento foi especialmente construído (Fig. 3) pelo engenheiro Pierre Abbeloos, em Montreal, entre junho de 1969 e setembro de 1970. Foi projetado para permitir que a câmera analógica 16 mm filmasse a rotação completa de 360 graus, variando ângulos de enquadramento e velocidades de movimento, com planos direcionados para todas as direções a partir do dispositivo fixado em um ponto central. Durante as discussões de preparação com Abbeloos, Snow especificou o tamanho máximo da máquina e o tamanho dos arcos rotativos. Foi construída para corresponder à altura média de um corpo humano. Pesava aproximadamente 180 quilos. A energia para seu funcionamento era alimentada por um gerador. O equipamento estava preso ao chão, junto à terra, sem mobilidade. Em 1972, após a realização do experimento e lançamento da obra, a câmera foi comprada pelo Museu de Belas Artes do Canadá, localizado em Ottawa. Hoje, é uma obra em si, exposta como peça de museu no *National Gallery of Canada* (Fig. 4).



Figura 3: Fotografia do equipamento responsável pela filmagem do longa-metragem *A Região Central*. Na imagem, vemos o idealizador e realizador do filme, Michael Snow.



Figura 4: Fotografia do equipamento construído pelo engenheiro Pierre Abbeloos para filmagem de *A Região Central* e atualmente armazenado e exibido no Museu de Belas Artes do Canadá, em Ottawa.

Um aspecto importante é que o dispositivo foi construído para ser operado a distância, por uma espécie de controle remoto. O realizador afirma em depoimento (Townsend, 2015, p. 202) que olhou o enquadramento uma única vez. Mesmo sem estar presente junto às filmagens, fez com que as imagens ficassem à deriva. Sendo assim, a execução é pseudoautônoma. O que o realizador obteve com isso foi a libertação da prática cinematográfica da condição de dependência do olhar antropocêntrico. A lógica visual expressa no longa-metragem, contudo, não é aleatória. Ela seguiu instruções manuais efetuadas por Michael Snow. Mesmo que não haja presença humana, a câmera ainda foi dirigida. O projeto inicial é que o filme se seguisse por um fluxo contínuo no sentido de completar um círculo temporal. A ideia era iniciar por volta do meio-dia e finalizar o experimento no dia seguinte no mesmo horário. Esse projeto foi abortado em razão de dificuldades técnicas. Apesar disso, a montagem explícita como houve passagem temporal por meio de trechos com vista para o amanhecer e a noite de luar.

A paisagem sempre foi uma questão de ponto de vista. Os modos de se relacionar com o espaço (seja pela dimensão visual, sonoro ou sensorial) correspondem às técnicas e tecnologias de cada período. *A Região Central* incorpora o ponto de vista do sujeito não humano como parte de sua essência. O filme começa simulando a gravidade do planeta Terra, mas aos poucos vai se desprendendo, girando em órbitas e espirais completamente livres (Fig. 5). Essa movimentação não está atrelada a personagens ou submissa à lógica narrativa. A própria câmera assume sua expressividade. A longa duração da obra – 3 horas e 10 minutos – permite que o aparelho mecânico explore todos os eixos visuais em torno de um ponto invisível. Ao final, é como se não houvesse força gravitacional atuando na câmera. O filme, em alguns trechos, simula a experiência de flutuar em uma cápsula espacial distante das leis da física que regem o planeta Terra.



Figura 5: Fotograma do filme *A Região Central* (1971), de Michael Snow, película 16 mm, cor, sonoro, 190 minutos.

A Região Central foi concebida para ser projetado em uma sala de cinema tradicional (*single channel*), espaço herdeiro da configuração do palco italiano. Este surgiu com o Renascimento, na virada do século XV para o XVI, junto ao movimento cultural que ajudou a popularizar as leis geométricas da perspectiva. Na arte renascentista, o homem passa a ocupar, simbolicamente, o centro das coisas. O espaço teatral também foi afetado por essa técnica visual. Uma das consequências foi a reconfiguração do palco greco-romano hegemônico à época⁶. A nova arquitetura teatral buscou a construção de um palco que privilegiava o espaço cênico a partir de um único direcionamento do olhar, no caso, frontal. A preocupação era garantir que todo o público pudesse olhar para a ação dramática da mesma maneira. Para isso, foi necessário reforçar a distância do espetáculo, a instalação de uma “quarta parede”, o que aumentou o campo de visão. Sendo assim, foi possível propiciar ao público a noção de profundidade e perspectiva tão cara ao Renascimento. O palco italiano é o modelo arquitetônico de teatro mais utilizado no ocidente até os dias de hoje. A sala de cinema foi influenciada por essa disposição: a tela em frente à plateia. A exibição ocorre idealmente em espaço silencioso, escuro, com uma única fonte de luminosidade, a do feixe de luz do projetor. O espectador assiste à exibição sem interação direta com as imagens. A dimensão visual é, na maioria das vezes, bidimensional. Este é o caso de *A Região Central*. O próprio Michael Snow reconhece a importância dessa disposição em seu estilo cinematográfico. Mesmo assim, o artista conseguiu produzir efeitos fisiológicos por meio da projeção tradicional. O filme, em alguns trechos, emula a experiência de um corpo livre, completamente solto e sem gravidade. Em entrevista, o artista explica:

A maioria dos meus filmes é adequada à situação convencional da sala de cinema. Público aqui, tela ali. Isso torna a concentração e a contemplação possíveis. Estamos cada um de um lado e nos encontramos. [...] Coisas com múltiplas telas envolvem

⁶ O teatro de arena comum à civilização Grega e ao Império Romano tendia a ser circular ou semicircular.

em geral uma direção óptica tão vaga que elas servem frequentemente como um tipo de impressionismo terapêutico. Meu trabalho é clássico no sentido que envolve um direcionamento preciso da concentração de quem vê. Um único retângulo pode conter muita coisa. Em *La Région* [Centrale] o quadro é muito importante, na medida em que a imagem está continuamente fluindo através dele. O quadro são as pálpebras. Pode parecer triste que, para existir, uma forma tenha que ter restrições, limites, definições e molduras. O conteúdo do retângulo pode ser exatamente isso. Em *La Région* [Centrale] o enquadramento enfatiza a continuidade cósmica que é maravilhosa, mas trágica: ela simplesmente continua independente de nós (Townsend, 2015, p. 202).

A partir da década de 1960 se intensificam as experiências que obliteram a “Forma Cinema”, isto é, o dispositivo cinematográfico dominante. Artistas e cineastas deslocam o filme para novos espaços sociais, como museus e galerias de arte; outras estratégias buscam modos de imersão ou mesmo a interação dos espectadores com a mídia filme. Além disso, os anos 1960 foram o período de florescimento tecnológico do vídeo e a subsequente produção da videoarte e da videoinstalação. Gene Youngblood (1970) desenvolve o conceito de *cinema expandido* como tentativa de responder às transformações radicais concernentes à vanguarda e ao cinema experimental do período. Uma das marcas recorrentes deste estudo é a confluência entre arte e tecnologia. O autor explora como algumas propostas artísticas se apropriaram dos dispositivos de criação de imagens para ampliar as capacidades estéticas e sinestésicas. Para Youngblood, no pós-Segunda Guerra Mundial, vivíamos o início de uma “Era Paleocibernética”. A ciência, em especial, se tornou importante campo de aliança conceitual. Os avanços da física, da astrofísica e da astronomia fizeram revisões completas do conhecimento humano sobre o entendimento do espaço – terrestre e extraterrestre –, além da reconfiguração da compreensão do tempo: “os observatórios lunares, satélites e telescópios, livres das antenas do ar-oceano da Terra, produzirão um salto quântico no conhecimento humano comparável àquele que o microscópio forneceu no final do século XIX” (Youngblood, 1970, 137, tradução minha). Um dos capítulos da publicação foi intitulada “Em direção à consciência cósmica”.

Estamos vivendo em uma época em que a ciência entrou no universo espiritual. Ela transformou a mente do próprio observador, elevando-a a um plano que não é mais o da inteligência científica, que agora se mostrou inadequado. O homem não está mais ligado à Terra. Agora nos movemos em tempo sideral. Nós devemos expandir nossos horizontes além do ponto do infinito. Devemos nos mover da consciência oceânica para a consciência cósmica (Youngblood, 1970, p. 135, tradução minha).

O filme *Wavelength* (1967), também realizado por Michael Snow, foi uma das obras analisadas sob o viés dos novos paradigmas da linguagem cinematográfica experimental. O lançamento da publicação *Expanded Cinema*, de Youngblood, foi em setembro de 1970. A estreia de *A Região Central* aconteceu pouco tempo depois, em abril de 1971⁷. Snow estava ciente das discussões propostas pelo autor. O artista, por exemplo, define seu trabalho com expressões como “o filme é uma tira cósmica [...] o centro absoluto, o zero nirvânico” (Townsend, 2015, p. 198). São vocabulários que marcaram o contexto no qual foi realizado, a saber, a década de 1960 e início de 1970. É o ambiente em que se deu a consolidação da contracultura e de sociedades alternativas mundo afora. Também é o período de disseminação do uso de substâncias alucinógenas, que provocam alterações de consciência. A experimentação era em todos os domínios da arte e da vida. O entendimento de imagem-percepção formulada por Deleuze para analisar *A Região Central* passa por essa relação da droga enquanto comunidade americana. Tanto o tipo de cinema experimental desenvolvido por Snow como a utilização de drogas psicodélicas provocam a experimentação

⁷ Essas duas datas foram informadas por *e-mail* pelo pesquisador Gene Youngblood.

perceptiva; “a droga supostamente faz o mundo parar, desata a percepção do ‘fazer’, isto é, substitui as percepções sensorio-motoras por percepções óticas e sonoras puras” (Deleuze, 1985, p. 101). O filme é paradigmático de uma nova condição da imagem, o agenciamento maquínico das imagens-matéria. Deleuze define como “imagem gasosa” o elemento genético de toda percepção em que o espectador tem dificuldade de identificar o que vê. O termo *zero nirvânico* utilizado pelo cineasta faz referência ao estado de liberdade absoluto pregado por algumas religiões orientais. É o momento de epifania, a quietude perpétua possível de ser atingida por uma espécie de êxtase espiritual. Já a palavra *cósmica* se refere à corrida espacial, às viagens interplanetárias realizadas durante a Guerra Fria.

3. Os ecos culturais da Corrida Espacial

Após o término da Segunda Guerra Mundial, o mundo viu nascer um novo conflito entre grandes potências militares. O embate principal ocorreu entre os Estados Unidos e a União Soviética. Ao invés do enfrentamento bélico, a nova forma de combate foi baseada na publicidade ideológica. No caso, os Estados Unidos defendendo o sistema socioeconômico capitalista e a União Soviética como representante do socialismo. A disputa se constituiu em grandes investimentos (econômicos, militares, artísticos e culturais) para tentar angariar mais adeptos para seus respectivos sistemas. Os recursos financeiros destinados à pesquisa relacionada à questão nuclear, por exemplo, alavancaram a força bélica para proporções inimagináveis, muito à frente das outras nações que também se dedicavam ao assunto. O conflito bélico nunca ocorreu de maneira direta, sob o risco de destruição mútua. Mas os testes de bombas nucleares foram na ordem das centenas entre as décadas de 1950 e 1960. O mundo assistia embasbacado a proliferação de explosões realizadas pelos países que constituíam o grupo atômico do período. Quando a Segunda Guerra Mundial chegou ao fim, um novo medo foi instaurado na população, o holocausto nuclear, a possibilidade da aniquilação completa do Planeta Terra por uma guerra atômica. Durante a Guerra Fria, esse sentimento se intensificou. O fim do mundo ocasionado pelas forças nucleares assombrou a humanidade⁸.

Outro embate travado entre os Estados Unidos e a União Soviética nestes anos foi a Corrida Espacial. Os dois países também se destacavam e investiram pesado em projetos científicos fora do Planeta Terra. As conquistas serviam como publicidade e eram amplamente divulgadas pela imprensa de todo o mundo. Em 1957, a União Soviética envia a cadela Laika dentro do Sputnik 2, que se torna o primeiro ser terráqueo a ir para o espaço. Em 1961, foi a vez do cosmonauta Yuri Gagarin entrar em órbita, por meio de uma cápsula espacial intitulada Vostok 1. Os anos seguintes foram marcados por missões cujos objetivos eram enviar algum humano à Lua. A primeira tentativa foi em 1967, com o Apollo 1, início do Programa Apollo dos Estados Unidos. Este desejo só se concretizou em 1969, após muitas tentativas, com a nave Apollo 11. Ao todo, foram 17 tentativas norte-americanas. Mas apenas as missões 11, 12, 14, 15, 16 e 17 obtiveram sucesso e pousaram em solo lunar. Os anos 1960 e 1970 foram marcados por grandes utopias, efervescências sociais, políticas e culturais. Também foi o momento mais delicado da Guerra Fria. Michael Snow tinha em mente todo esse imaginário enquanto realizava *A Região Central*: holocausto nuclear, seres flutuando sem gravidade, paisagens

⁸ Um filme de ficção realizado na década de 1960 que elucidava esse sentimento é *Luz de inverno* (Nattvardsgästerna, 1963), do diretor sueco Ingmar Bergman. A história narra o drama do pescador Jonas Persson (Max von Sydow), que vai buscar ajuda espiritual com o pastor da sua igreja após tomar conhecimento de que a China aderiu ao grupo nuclear e que pretendia usar a bomba. O pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand) não consegue ajudá-lo e passa a sentir a angústia existencial semelhante ao saber da notícia. *Luz de Inverno* é o segundo filme da chamada “Trilogia do Silêncio”, também conhecida como “Trilogia da Fé”. É importante ressaltar que foi lançado um ano depois da Crise dos Mísseis, que ocorreu mais precisamente em outubro de 1962. Este evento está relacionado com a implantação de mísseis nucleares da União Soviética em Cuba, a poucas centenas de quilômetros do território dos Estados Unidos. A crise foi televisionada em todo o mundo e é considerada o momento o mais próximo que se chegou do início de um confronto nuclear em grande escala durante a Guerra Fria.

espaciais, promessas de novas formas de percepção. Ele, assim como outros artistas e cineastas do período, buscou criar experiências únicas, radicais. Nas palavras de Snow:

[...] eu quero transmitir um sentimento de absoluta solidão, uma espécie de Adeus à Terra que eu acredito que estamos vivendo. Em total oposição ao que muitos filmes transmitem, este filme não apresentará apenas drama humano, mas também drama mecânico e natural. Isso preservará o que se tornará cada vez mais uma raridade extrema: a vida selvagem [...] (Thomas, 2013, p. 106, tradução minha).

4. A paisagem não humana de *A Região Central*

O primeiro nome cogitado por Snow para intitular sua obra foi *Paisagem* (Landscape), em 1969, no início da pré-produção. Em seguida, foi renomeado para *Terra* (Earth). Outro nome pensado foi *!432101234?!*, com o qual o realizador queria expressar o tensionamento simétrico da movimentação do filme com o centro absoluto. O título original, *La Région Centrale*, só foi adotado em 1971, na época do lançamento. O próprio Snow (Townsend, 2015, p. 198) explica a razão: “eu gostaria de ter usado um outro título não verbal como \leftrightarrow ⁹, mas ainda não tinha escolhido nenhum quando Joyce [Wieland] viu as palavras *La Région Centrale* escritas num livro de física numa livraria na cidade de Quebec e as sugeriu”. O termo *central* se refere à posição ideal do observador, seja ele qual for, humano ou não humano. A principal temática do filme é a investigação territorial que circunscreve o equipamento desenvolvido junto a Pierre Abeloos. A criação estética mobiliza essencialmente duas referências visuais nesse sentido: uma interna e outra externa. A dimensão interior está relacionada ao estado de consciência propiciado pela imersão. A configuração entre a obra e o espectador exige esforços mentais, uma condição de entrega e engajamento por parte do público. Por mais paradoxal que possa parecer, são os movimentos desantropomorfizados da câmera que intensificam o aspecto interior. A dimensão exterior diz respeito à pesquisa de paisagem. A associação direta é com a superfície da lua e sua força antigravitacional. *A Região Central* é resultado do imaginário interplanetário que marcou a corrida espacial durante a Guerra Fria. Essa soma de fatores produz uma das desconstruções mais radicais da linguagem cinematográfica. O artista obtém um modelo de cognição singular entre sujeito, câmera e o conteúdo visual dessa relação. As terminologias usuais do meio são insuficientes para descrever seus procedimentos. Em artigo publicado na época do lançamento, John W. Locke (1973, p. 71, tradução minha) escreveu na revista *ArtForum*: “embora os movimentos de tripés sejam geralmente chamados de *pans* e [Michael] Snow use um dispositivo parecido, os movimentos em seu filme não parecem *pans*”.

A obra foi um experimento audaz, seja pela estrutura maquínica, seja pela composição imagética e sonora. Também foi uma forma de o artista atualizar o imaginário de paisagem. *A Região Central* recorre a vistas extensas entre o céu e a terra, em outras palavras, o mundo e sua imensidão extraordinária. Foi filmado no topo de uma montanha coberta por pedras, um lugar extremamente rochoso, sem árvores, da região ártica do estado do Quebec, Canadá. A locação ficava a mais de 100 quilômetros ao norte da província de Sept-Îles. Foi escolhido pelas suas características geológicas específicas, após uma extensa pesquisa a partir de fotografias aéreas do governo canadense. A produção se deu ao longo de cinco dias, entre 12 e 16 de setembro de 1970. A câmera registrou ao todo seis horas de filmagem, feitas em diferentes condições meteorológicas, durante o dia e à noite. O espaço é marcado pela hegemonia da natureza, sem qualquer vestígio de interferência humana. É uma paisagem inóspita, desumanizada por excelência. Era um terreno tão remoto, que a equipe de filmagem precisava se locomover de helicóptero. A produção foi composta por apenas quatro

⁹ Michael Snow faz referência ao filme \leftrightarrow (ou *Back and Forth*) realizado em 1969, antes de *A Região Central*.

pessoas: Michael Snow, Pierre Abbeoos (engenheiro responsável), Joyce Wieland (assistente de direção) e Bernard Goussard (técnico). A estrutura rochosa, desértica, remetia à exploração da geografia lunar. O local também tinha importância pessoal para Snow. Sua mãe havia nascido em uma cidade próxima (Chicoutimi, Quebec) e seu pai foi um dos agrimensores responsáveis por mapear o território. Além disso, o filme marcou o retorno do artista ao seu país natal, depois de passar quase uma década imerso no seio da vanguarda nova-iorquina.

A Região Central produz uma experiência cinematográfica completamente baseada na pesquisa de paisagem, ancorada em aspectos não humanos. A lógica narrativa foi determinada por intrincados movimentos 360° realizados pela câmera em torno da região. O direcionamento que se apresenta ao longo dos planos segue complexas trajetórias verticais, horizontais e diagonais. O dispositivo registra tudo o que vê, com objetividade absoluta. Snow comenta (Townsend, 2015, p. 57): “eu queria fazer um filme no qual o que a câmera-olho fizesse no espaço fosse completamente apropriado ao que ela vê, mas ao mesmo tempo equivalente ao que é visto”. A ideia era se relacionar com a natureza antes que ela fosse filtrada pelas mediações culturais, antes que ela se tornasse uma paisagem domesticada. Por mais que o filme siga planejamentos e métodos elaborados pelos seus idealizadores, é uma obra criada pela própria câmera em interação com o meio ambiente, uma “paisagem autônoma” (Lefebvre, 2006, p. 23, tradução minha), desprovida de subjetividade humana, efeito que destaca o potencial maquínico e que culmina em uma das experiências mais radicais¹⁰ no campo da cultura visual relacionada a invenção da paisagem, se valendo do título do célebre livro de Anne Cauquelin. Os movimentos são efetuados em local desabitado. O quadro filmico, com toda sua limitação e restrição, se torna essencial como moldura e fluidez da imagem. Esses fatores ressaltam as qualidades presentificadas pela relação entre a tecnologia desenvolvida e o lugar selecionado. *A Região Central* se relaciona com a natureza pelo aspecto purista, romântico, um passado perdido em meio ao território canadense. Michael Snow explica: “como muitos outros seres humanos, eu sinto horror de pensar na humanização de todo planeta. Nesse filme, eu registro a visita de alguns de nossos corpos, mentes e maquinários a um lugar selvagem, mas eu não o colonizo, não o escravizo. Eu mal o peguei emprestado” (Townsend, 2015, p. 200).

O estilo de cinema praticado por Michael Snow estava ligado tanto a questões pictóricas da história da arte quando ao cinema experimental de sua época. Uma das referências em sua formação foi o Grupo dos Sete, uma geração precedente de artistas canadenses. Foram ativos como coletivo entre 1920 (ano da primeira exposição coletiva na Galeria de Arte de Toronto) e 1931 (data da exposição final). Os membros originais foram Franklin Carmichael, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Frank Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald e Frederick Varley. Todos pertenciam a Ontário, província localizada no centro-leste do país. Duas características se sobressaem na arte produzida pelo grupo¹¹: o caráter nacionalista, em defesa da identidade cultural canadense; e a estética de paisagem, que enfatizava a grandeza da natureza indomada encontrada no país. Em 1969, enquanto concebia o projeto que resultou em *A Região Central*, o cineasta declarou: “eu quero fazer um gigantesco filme de paisagem igual em termos da grande pintura de paisagem de Cézanne, Poussin, Corot, Monet, Matisse e no Canadá, o Grupo dos Sete” (Thomas, 2013, p. 101, tradução minha). O

¹⁰ Outros filmes experimentais das décadas de 1960 e 1970 também vão avançar sobre temáticas ligadas a questão da paisagem. É o caso de *Sailboat* (1967), de Joyce Wieland, *Circle* (1969), de Jack Chambers, *Migration* (1969) e *Canadian Pacific* (1974), de David Rimmer, *Fog Line* (1970), de Larry Gottheim, *Remedial Reading Comprehension* (1971), de George Landow, *Moving Bicycle Picture* (1972-1975), de Jim Anderson, *Makimono* (1974), de Werner Nekes, entre outros.

¹¹ Para mais detalhes, ver O'BRIAN, John; WHITE, Peter (orgs.). *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007.

cineasta nasceu e cresceu em Toronto, a capital de Ontário. Sua arte pode ser situada entre a pintura¹² e o cinema. Criou obras em ambos os suportes. Snow buscava a convergência entre as duas formas.

5. Filmes de estrutura

Paul Adams Sitney reconhece Michael Snow como o decano de uma geração do cinema experimental norte-americano que emergiu na década de 1960. O nome atribuído para categorizar tais obras foi “filme estrutural”¹³. O movimento seguiu em direção a uma complexidade cinematográfica cada vez maior em comparação à vanguarda anterior, no caso, a matriz romântica, realizada entre o fim dos anos 1940 e meados dos anos 1960. Sitney coloca Snow ao lado de artistas e cineastas como George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr, Joyce Wieland, Ken Jacobs, Bruce Baillie, entre outros, que produziram, a partir da década de 1960, um cinema de estrutura, cujo destaque é o aspecto formal:

O filme estrutural insiste em seu formato e, seja qual for seu conteúdo, este será mínimo e subsidiário do contorno. As quatro características do filme estrutural são: a posição fixa da câmera (quadro fixo do ponto de vista do espectador), o efeito *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem de tela. Muito raramente essas quatro características encontram-se presentes em um único filme, e há filmes estruturais que modificam esses elementos habituais (Sitney, 2015, p. 11).

O autor cita quatro técnicas, mas outros métodos foram ocultados. A essência, em sua leitura, era trabalhar a forma filmica, a ênfase no conceito da linguagem cinematográfica. Este seria um cinema da mente, feito por meio de sistemas lógicos. Cada filme não é apenas estrutural, mas também estruturante. Para Sitney (2015, p. 22), *A Região Central* foi realizado a partir da metáfora da câmera em movimento como imitação da consciência. O filme estrutural foi uma tendência impactante nos anos 1960 e 1970, que buscou explorar novas técnicas, tecnologias e procedimentos. Essa vertente do cinema experimental explora o filme em suas propriedades físicas. Valoriza-se, com isso, uma dimensão primária, ou seja, a película, a câmera, o equipamento, o projetor, a própria projeção, as telas. Por mais que o ensaio de Sitney tenha exercido grande influência em sua época, que perdura fortemente até os dias de hoje, é uma definição bastante contestada por outros teóricos e historiadores do cinema experimental. Uma das principais críticas ao estudo *Filme Estrutural* foi se ater com exclusividade à visão paroquial norte-americana, negligenciando outras produções, principalmente da Europa, que realizavam trabalhos com tendências semelhantes. Outra crítica foi o privilégio dos artistas e cineastas pertencentes a *Film-Makers' Cinematheque*, de Nova York, ofuscando nomes com estilos similares que atuavam no mesmo país e até na mesma cidade. O teórico e artista George Maciunas (2015, 41), um dos fundadores do movimento artístico Fluxus, propôs a atualização de “filme estrutural” para filme de “estrutura monomórfica”. O que merece ser destacado é o padrão de uma estrutura, mínima, simples e única. Para Maciunas, esse monomorfismo do cinema experimental é um diálogo com a arte conceitual, “uma vez que enfatiza uma imagem ou ideia de generalização do particular ao invés da particularização de generalidades. Na Arte Conceitual a realização da forma é, portanto, irrelevante, já que esta é a arte cuja matéria é o conceito (intimamente ligado à linguagem)” (Maciunas, 2015, p. 41). Peter Gidal (1976), por sua vez, prefere a expressão *filme materialista* como sinônimo, isto diz respeito ao filme de vanguarda definido pelo desenvolvimento de seus elementos

¹² Michael Snow estudou pintura e escultura entre 1948 a 1952 no *Ontario College of Art*, localizado na cidade de Toronto.

¹³ O ensaio original intitulado *Structural Film* foi publicado pela primeira vez em 1969, na revista *Film Culture*. O texto passou por quatro revisões, incorporando reformulações e atualizações. A quinta e última versão foi publicada em 2002, em Paul Adams Sitney (2002).

materiais, o grão, a luz, o movimento etc. Uma das questões fundamentais do filme materialista é explicitar o modo de criação cinematográfico, o registro de sua própria autoria. Gidal compreende o conceito de *filme estrutural* desenvolvido por Sitney como simplesmente “outro modo estético, outro formalismo” (Gidal, 1976, p. 15, tradução minha). Essa abordagem expressa o culto da forma nela mesma. Gidal adverte para não deixar que o constructo, a forma, tome o lugar da ‘história’ no filme narrativo: “então, seria simplesmente substituir uma hierarquia por outra dentro do mesmo sistema, um formalismo” (Gidal, 1976, p. 1, tradução minha). Neste caso, o conteúdo se torna a forma e vice-versa, “a ‘tela vazia’ não é menos significativa do que o ‘sorriso alegre e despreocupado’”. Existem inúmeras possibilidades de cooptação e integração de procedimentos filmicos no repertório de significados” (Gidal, 1976, p. 3, tradução minha). Sua revisão do termo coloca ênfase no materialismo de teor dialético, e não no materialismo mecanicista. Sua compreensão de dialética, nesse contexto, se refere a posições estéticas anti-ilusionistas, opacas. São processos de desconstrução. Os dispositivos referentes à filmagem, montagem, revelação, projeção etc., tratam o espectador como intérprete ativo, distante de uma lógica de estrangulamentos ideológicos e processos de identificação que marcam boa parte do cinema narrativo. O filme “Estrutural/Materialista” desenvolvido por Gidal associa as obras dos artistas e cineastas norte-americanos descritos por Sitney, mas também incorpora nomes britânicos como o próprio Peter Gidal, Malcolm Le Grice; austríacos Kurt Kren e Peter Kubelka; alemães, Birgit e Wilhelm Hein, entre outros.

Considerações finais

Os filmes de Michael Snow propuseram alguns dos avanços mais significativos da estética da paisagem executada na segunda metade do século XX. O elemento de destaque foi o modo como explorou o movimento dentro dessa tradição artística. Esse elemento se tornou uma questão conceitual, técnica e mecânica. A pesquisa formal, a alternância de velocidade, a câmera em fluxo contínuo são características fundamentais da sua poética experimental. O cineasta obtinha resultados visuais que oscilavam entre os limites do realismo e da abstração. Alguns dos filmes anteriores ao *A Região Central* já buscavam explorar a paisagem. O próprio artista tem uma definição interessante sobre sua filmografia precedente “*New York Eye and Ear Control* é filosofia, *Wavelength* é metafísica e ↔ é física. Com esta última eu quero dizer: conversão da matéria em energia. $E=mc^2$. *La Région* dá prosseguimento a isso, mas torna-se simultaneamente micro e macro, cósmico-planetário e atômico” (Townsend, 2015, p. 199). *New York Eye and Ear Control* (1964) foi sua primeira incursão com a mídia filme morando nos Estados Unidos. O trabalho oscila entre imagens abstratas e figurativas de uma mulher em Nova York. O que merece ser ressaltado é a relação entre a paisagem urbana e a trilha sonora de *free-jazz*. Snow buscou resolver aquilo que considerava o “mau uso” do som no cinema. O saxofonista Albert Ayler foi o responsável pela música. *Wavelength* (1967) é um plano-sequência de 45 minutos filmado dentro de um *loft*. A câmera é fixa e está posicionada em um dos cantos do ambiente. A câmera executa um zoom contínuo do plano mais aberto até o *close* final. A última imagem está posicionada entre duas janelas, na parte de trás de uma sala vazia, onde se vê uma fotografia colada na parede. Esta mostra uma paisagem de oceano, uma fotografia de águas e ondas. O crítico de arte Manny Farber (1971, p. 250, tradução minha) descreveu *Wavelength*, na *Artforum*, como “45 minutos puros, intensos, que talvez sejam para o cinema underground aquilo que *O nascimento de uma nação* [The Birth of a Nation, 1915] é para o cinema comercial”. ↔ (Back and Forth, 1969), por sua vez, é um filme pendular, realizado dentro de uma sala de aula da Universidade Fairleigh Dickinson, em Nova Jersey, Estados Unidos. A câmera executa primeiro movimentos para a direita e para a esquerda, com velocidade crescente; depois de baixo para cima, com ritmo decrescente, até estagnar ao final. Na sala são vistos cadeiras, um quadro negro e janelas. A estética de ↔ é quase hipnótica. Michael Snow notou após finalizar *Wavelength* que o movimento de câmera como entidade expressiva separada do filme era completamente inexplorado.

O projeto de *A Região Central*, iniciado em 1969, ano de lançamento de ↔, é inspirado nessa ideia em continuidade com sua pesquisa artística relacionada aos instrumentos técnicos com possibilidades expressivas próprias. O equipamento desenvolvido com Pierre Abeloos teve como princípio imediato dissociar o dispositivo cinematográfico em relação ao olho humano. Nesse caso, o sujeito de visualização das paisagens desérticas foi a própria câmera subjetiva. Essa experiência é um dos descentramentos não humanos mais radicais da história do cinema experimental.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERSGON, Henri. *O riso - ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento – cinema I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FARBER, Manny. *Negative Space – Manny Farber on the movies*. Nova York: Praeger Publisher, 1971.

GIDAL, Peter. “Theory and Definition of Structural/Materialist Film”. In: GIDAL, Peter (Org.). *Structural Film Anthology*. Londres: BFI Publishing, 1976.

LEFEBVRE, Martin. *Landscape and Film*. Nova York: Routledge, 2006.

LOCKE, John. “W. Michael Snow’s ‘La Région Centrale:’ How You Should Watch the Best Film I Ever Saw,” *Artforum*, v. 12, n. 3, Nov, 1973.

MACIUNAS, George. “Alguns comentários sobre O cinema estrutural, de P. Adams Sitney, (Film Culture n. 47, 1969)”. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

O’BRIAN, John; WHITE, Peter (orgs.). *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SITNEY, Paul Adams. “Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera”. In: KEMAL, Salim (org.). *Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SITNEY, Paul Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

THOMAS, David. *Vertov, Snow, Farocki – Machine vision and the posthuman*. Nova York: Bloomsbury, 2013.

TOWNSEND, Charlotte. “Convergindo para *La Région Centrale*: uma conversa entre Michael Snow e Charlotte Townsend” (1971). In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *Cinema Estrutural*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2015.

WILSON, Chris; GROTH, Paul (ed.). *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*. Berkeley: University of California Press, 2003.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc, 1970.