

**Entre o real e o abstrato:  
o espaço cinematográfico de Michael Snow**

*Between the real and the abstract:  
cinematic space according to Michael Snow*

Frederico FRANCO<sup>1</sup>

**Resumo**

Michael Snow foi um dos mais proeminentes cineastas e artistas visuais do *underground* e da vanguarda da América do Norte ao longo do final dos anos 1960 até os anos 1970. Seu trabalho nas artes visuais é marcado por experiências ópticas e esculturas com flertes com a arte minimalista norte-americana. Sua carreira no cinema, dentro do mesmo contexto histórico, é voltado à uma tendência no cinema experimental chamada de *cinema estrutural*. O presente trabalho, dessa forma, parte de uma análise dos atos teóricos de Michael Snow enquanto diretor cinematográfico, a partir de registros de criação de seus filmes *Wavelength*, *Back and forth* e *A Região Central*. Recordando suas entrevistas, textos e cartas, busca-se entender como o pensamento do diretor acerca da ideia de espaço cinematográfico torna-se uma expressão de teoria coerente e constante ao longo de sua carreira cinematográfica durante os anos 1960 e 1970.

**Palavras-chave:** Michael Snow. Espaço cinematográfico. Cinema estrutural.

**Abstract**

Michael Snow was one of the most prominent filmmakers and visual artists of the North American underground and avant-garde from the late 1960s to the 1970s. His work in the visual arts is marked by optical experiments and sculptures that flirt with American minimalist art. His career in cinema, within the same historical context, is focused on a trend in experimental cinema called structural cinema. This paper, therefore, begins with an analysis of Michael Snow's theoretical acts as a film director, based on records of the creation of his films *Wavelength*, *Back and Forth* and *La région centrale*. Recalling his interviews, texts and letters, the aim is to understand how the director's thinking on the idea of cinematographic space became a coherent and constant expression of theory throughout his film career during the 1960s and 1970s.

**Keywords:** Michael Snow. Cinematic space. Structural film.

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS). Email: ffranco2306@gmail.com

## Introdução

Michael Snow é um dos mais prolíficos cineastas experimentais norte-americanos, tendo construído uma vasta obra que parte desde os anos 1950 até o século XXI, contabilizando quase 60 anos de carreira. Seu primeiro contato artístico, no entanto, não está diretamente ligado ao cinema – sua formação acadêmica é no ramo do *design*, pela Ontario College of Arts. Após a faculdade, Snow direcionou seus interesses para outro ramo das artes: a música. Ao longo dos anos 1940 e 1950, o artista se desenvolveu enquanto músico de *jazz*, tendo como instrumento dominante o piano. Suas principais referências musicais foram Duke Ellington, John Cage e Louis Armstrong. Snow foi autodidata, se tornando inclusive capaz de compor canções sem ter conhecimento técnico em leitura de partituras. Seu estilo enquanto músico esteve próximo do *jazz bebop*, abandonando convenções rítmicas e se apropriando do improvisado ao longo de toda a música. A título de curiosidade, mesmo após obter sucesso nas artes visuais e no cinema, Snow se categorizava como profissional da música, não como cineasta ou artista plástico.

Segundo Martha Langford (2014), é dentro desse período de efervescência criativa no mundo da música no qual Michael Snow entra em contato, pela primeira vez, com o mundo do cinema. Em 1956, contratado pelo animador George Dunning, Snow iniciou seus trabalhos na Graphic Associates, no Canadá, local onde aprendeu de maneira mais profunda os processos criativos e a linguagem do cinema. É através da produtora que ele desenvolve seu primeiro curta-metragem: *A to Z*, finalizado ainda no ano de 1956. Mesmo com um emprego voltado para a área do cinema, Michael Snow não se dedica exclusivamente ao audiovisual. Já no final da década de 1950 e início de 1960, o artista se aventura no mundo das artes plásticas, abandonando seu país natal, o Canadá, e rumando em direção aos Estados Unidos – mais especificamente, indo ao encontro da cidade de Nova Iorque, um dos principais polos artísticos do mundo à época.

Seus principais trabalhos enquanto artista visual são, em suma maioria, esculturas que tecem questionamentos referentes à visão e a espacialidade. De certa forma, suas construções esculturais se assemelham, de modo conceitual, aos experimentos minimalistas de Robert Morris, Donald Judd e Carl Andre. Em sua trajetória pelas artes plásticas, Michael Snow desenvolveu um grupo de esculturas que lhe renderam certo sucesso: a série *Walking Woman*, um misto entre pintura e escultura que explora o desprendimento da tela e o encontro do espaço real, 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 – assim como premeditando seus experimentos cinematográficos mais famosos. Ainda explorando as figuras das mulheres, Snow, em *Test Focus Field Figure* (de 1965), aplica diretamente o exercício de *zoom in* ao campo da pintura. Utilizando três painéis diferentes, consegue-se mostrar, de maneira física, como funciona o avanço desse movimento de lentes. Fugindo das *Walking Woman*, encontra-se outro experimento peculiar: *Portrait*, trabalho de 1967, que configura nada mais nada menos que uma moldura metálica direcionada para determinado espaço de uma galeria — o diretor explora, aqui, outros horizontes para o limite pictórico, a realidade tridimensional.

A segunda metade dos anos 1960, contudo, representa uma virada de chave na carreira do diretor. O cinema, antes tido como uma de suas atividades marginais, torna-se protagonista de sua obra enquanto artista. Nessa década, Snow participou ativamente do *cinema estrutural*, uma corrente na qual “o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira do filme” (Sitney, 2015, p. 11). Em geral, trata-se de filmes que privilegiam o *forma* ao invés do *conteúdo*, buscando sempre destacar as particularidades formais do cinema através de uma desconstrução de aparatos ilusionistas propagados por produções *mainstream*.

Foi em 1966, finalmente, que Michael Snow começa a desenvolver aquele que viria a ser um de seus principais filmes experimentais: *Wavelength*, finalizado e lançado em 1967. O média metragem de quase cinquenta minutos consiste na exploração de um movimento de *zoom in*. Ainda nos anos 1960, o artista lança *Back and Forth*, outro experimento cinematográfico desenvolvido a partir de um movimento de câmera, a *panorâmica*. Já na década seguinte, Snow apresenta *La région centrale*, um ambicioso projeto voltado para a ideia de paisagem. Tratam-se, dessa forma, de dois filmes sobre as possibilidades imagéticas de espaços fechados (*Wavelength* e *Back and Forth*) e um realizado para explorar a ideia de paisagem através de um viés mecânico (*La région centrale*).

Desde *Title or heading*, primeira declaração pública de Snow sobre arte, o artista já deixava claras suas intenções acerca das tensões entre a tela bidimensional e sua capacidade de representação tridimensional (Snow, 1994b). Como Snow traduz essa ideia em imagens? Os três filmes aqui citados serão, portanto, os pontos centrais do presente

estudo. É por meio de tais obras que se buscará compreender como Michael Snow desenvolve atos de teoria voltados para o espaço cinematográfico – uma temática muito cara para os cineastas estruturais. Além da visita aos filmes, serão contempladas bibliografias específicas a respeito do artista. Em termos gerais, cartas, entrevistas e escritos de Snow serão considerados registros fundamentais para o estabelecimento de hipóteses preliminares acerca da construção teórica e do processo criativo de Michael Snow.

### ***Wavelength*: do tridimensional ao bidimensional**

Começamos, em ordem cronológica, por *Wavelength*. Definido pelo próprio diretor como “um equilíbrio entre ilusão e realidade”<sup>2</sup> (Snow, 1968, s/p, tradução nossa), 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 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 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 sua derradeira cena. 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* encontra o 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.

A motivação da realização de *Wavelength* é exposta por Snow (1978) em uma carta endereçada ao pesquisador Paul Adams Sitney: uma fuga de um mundo de objetos, cores e volumes. Existe, nesse filme, uma tentativa clara de romper com um ideal de representação do mundo tridimensional dentro do regime da bidimensionalidade da imagem. O diretor, em sua carreira, direciona suas atenções para o fato do quadro

---

<sup>2</sup> “A balance of ‘illusion’ and ‘fact’” (No original).

cinematográfico se tratar de um objeto incapaz de reproduzir de maneira fidedigna a realidade tridimensional – fugindo, portanto, dos modelos cinematográficos *mainstream* que dispensam tal tensão em prol de uma invisibilidade do meio. Como diz Gidal (1990), a questão da desconstrução do espaço ilusório serve como uma forma de apresentar a ideia de que nada daquilo que aparece em uma imagem cinematográfica é, de fato, algo natural: um filme, em qualquer caso, é uma representação física e finita da multissensorialidade do mundo material.

Em entrevista, Michael Snow (1994c) confirma que *Wavelength* é o resultado direto de uma adaptação cinematográfica de sua obra *Test Focus Field Figure*, da série de *Walking Woman*.

*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. Em pronunciamento sobre o filme em questão, Michael Snow (1968) diz que se trata de um filme capaz de dar conta das duas realidades envolvidas no fazer cinematográfico: o espaço tridimensional, percebido e preenchido pela vida humana, e a falsificação de tal espaço, produzida pela máquina. “Toda essa questão no cinema foi abordada por muitas pessoas, que é luz, e está em uma superfície plana [...]. Um espaço que parece natural, talvez cônico, mas achatado”<sup>3</sup> (Snow, 1968, s/p, tradução nossa). O *zoom in* de Snow (1983), dessa maneira, é o artifício central que sugere ao espectador o despertar da percepção da planaridade do quadro cinematográfico.

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. Como pontua Snow (1968) no mesmo manuscrito, o filme inicia em uma construção de imagem realista, abraçando a representação do tridimensional, e, por fim, entrega ao espectador a real natureza bidimensional da imagem cinematográfica. Tal percepção é percebida, principalmente, pela trajetória inerrante do *zoom in* que, aos poucos, passa a eliminar os pontos de perspectiva tridimensional criados pela primeira imagem. O efeito ilusionista do início não é completo, já que, ao longo da película, toma-se consciência dessa natureza plana do material fotográfico.

---

<sup>3</sup> No original: “That whole issue in film has been touched on by lots of people, that it’s light, and it’s on surface [...]. A kind of space that seems natural to it is maybe conical, but flattened”.

Figura 1 - do tridimensional ao bidimensional



Fonte: *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

O pesquisador Theo 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.

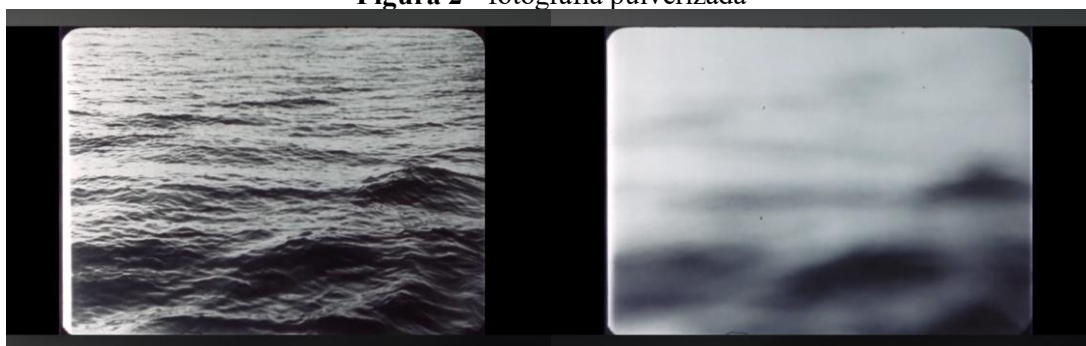
O outro aspecto notado por Duarte (2017) é a escolha da fotografia na parede como destino final do caminho da lente da câmera. Por mais que possam ser construídas relações filosóficas e metafísicas entre o conteúdo da fotografia (ondas do mar) e o título da obra (em tradução livre, *Wavelength* torna-se “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.

O jogo espacial de *Wavelength* propõe uma relação ambígua com a questão humana. Se, por um lado, aposta em uma *ultramecanização* do filme (Le Grice, 1978) com um *zoom* inerrante, por outro, deixa-se claro que a imagem criada por Snow não é natural, é produto de outro ser humano – a isso, Gidal (1990) dá o nome de *arbitrariedade*. Quanto mais a lente distorce o espaço, achatando-o, mais os eventos humanos que perpassam o filme são negligenciados; ao mesmo tempo, com o decorrer da obra, mais ficam claras as particularidades maquímicas da obra, algo que remete diretamente a uma operação humana sobre um dispositivo tecnológico.

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 nossa): “a mente continua quando a materialidade do meio cinematográfico e a ótica das lentes de *zoom* não podem ir além”<sup>4</sup>. Sobre o final do filme, Annette Michelson (2019, p. 6, tradução nossa) conclui: “a visão é projetada para a frente através de uma fotografia além da parede e da tela em um espaço ilimitado”<sup>5</sup>.

**Figura 2** - fotografia pulverizada



Fonte: *Wavelength* (Michael Snow, 1967)

<sup>4</sup> No original: “The mind carries on when the materiality of the film medium and its optics of the zoom can go no further”.

<sup>5</sup> No original: “The eye is projected through a photograph out beyond the wall and screen into a limitless space”.

## O ritmo escultural de *Back and Forth*

Lançado em 1969, *Back and Forth* (<--->) é o segundo filme a ser aqui levado em consideração. A obra começa de modo similar a *Wavelength*: uma locação interna evidenciando questões de perspectiva tridimensional da imagem. Trata-se de algo similar à uma sala de aula. Um movimento panorâmico, então, começa lentamente a entrar na *diegese* do filme. Essa movimentação da câmera, gradualmente, vai ganhando velocidade. Quanto mais rápido o movimento, menos se consegue enxergar o local em questão. Em dado momento de seus cinquenta minutos de duração, a imagem torna-se um borrão; somem todas e quaisquer referências visuais do local original e, dessa maneira, já não é possível identificar onde se está. Aproximando-se do final, a velocidade diminui e, novamente, estamos de volta no local de partida.

Sobre este trabalho, Snow (2015; 1978) propõe duas definições pontuais. A primeira delas interpreta *Back and Forth* como uma proposta de exercício rítmico, ou seja, uma exploração do aspecto de movimento de câmera como eixo central. Por outro lado, em carta direcionada a Paul Sitney, o diretor enxerga seu filme como um estudo *escultural*. Ambas as ideias, no entanto, não funcionam como extremos excludentes, mas sim como referentes complementares. A ideia de um filme *escultural*, apenas é possível através de implicações rítmicas do movimento de câmera presente na obra.

Para Annette Michelson (2019), Michael Snow *isola* o movimento panorâmico presente em *Back and Forth*. Ou seja, não o associa a nada ou a ninguém. Não há nada de um lado, muito menos de outro: apenas a movimentação. Nem as possíveis atuações humanas são capazes de distrair a trajetória certa, quase robótica, da câmera - as aparições humanoides são, para a autora, compreendidas como discretas unidades engolidas pelo comportamento da câmera em movimento. Para Snow (1976), em carta a Peter Gidal, o papel das pessoas presentes é simples: ocupar o espaço real ali representado, concedendo-lhe um caráter realista. É a partir disso que se inicia a grande reflexão espacial em *Back and Forth*. Existe, fora do campo do filme, aquele espaço enquanto realidade. Contudo, o diretor rejeita o rótulo de representatividade ilusória da tridimensionalidade da imagem cinematográfica e a subverte. A panorâmica, agora, toma conta da imagem, intervindo diretamente no espaço cinematográfico a partir de uma possível abstração da imagem representacional. Surge, dessa forma, o exercício escultural de Michael Snow.

Figura 3 - a presença humana



Fonte: *Back and Forth* (Michael Snow, 1969)

Após atingir certa velocidade, a panorâmica parece transferir seu movimento *da câmera* para o *espaço*, diretamente. “O espaço em si parece deslizar da esquerda para a direita pela superfície da tela do cinema”<sup>6</sup> (Wees, 1992, p. 162, tradução nossa). Quanto mais velocidade é imprimida no tripé que segura a câmera, mais a imagem inicial da sala de aula vai se dissipando, deixando cada vez mais difícil ao espectador identificar aquele espaço anteriormente tido como *realista*. A imagem, dessa maneira, vai aos poucos tornando-se apenas um borrão, assumindo para si uma característica puramente abstrata. Nada mais parece estar sendo representado. Tudo o que se vê são resquícios do movimento de câmera que domina toda a obra. Novamente, fica exemplificado o caráter *escultural* de Michael Snow, ao ressignificar e reordenar o espaço filmico.

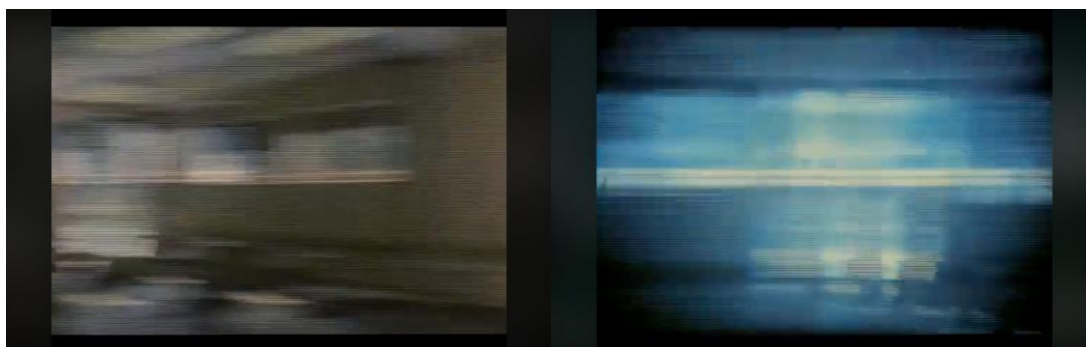
Para Annette Michelson (2019), a grande questão presente em *Back and Forth* é a transição de um estado de representação ilusória do espaço para uma total planaridade do quadro oriunda da abstração através do movimento. Quanto mais o movimento acelera, mas o espaço filmico se torna uma superfície plana, sem quaisquer relações tridimensionais.

Gidal (1990) diz que um dos fundamentos angulares do cinema hegemônico é a *opressão cinematográfica*, um processo no qual se esconde do espectador as verdadeiras particularidades materiais da película fílmica – e, mais importante, mascara a verdade irrefutável de que a própria imagem (durante a gravação e a projeção) é um *espaço* bidimensional com totais possibilidades abstratas. Com o rápido movimento de câmera, Michael Snow devolve à tela uma parte constitutiva de sua existência como um todo: a planaridade. Não existem, portanto, motivos para utilizar uma ilusão limitada se as

<sup>6</sup> No original: “The space itself seems slide back and forth across the surface of the screen”.

possibilidades mais agressivas da linguagem cinematográfica estão posicionadas, justamente, em ser um espaço bidimensional.

**Figura 4** - abstração do figurativo



Fonte: *Back and Forth* (Michael Snow, 1969)

Segundo Jacques Aumont (2012), a exploração da tridimensionalidade é um dos elementos centrais para o estabelecimento de um jogo de ilusão imagética: reconhecer o espaço como verossimilhante é, pensando assim, reconhecer a possibilidade de interação direta com aquilo que é representado em tela. Michael Snow, gradualmente, oblitera essa dinâmica de identificação com sua panorâmica.

Novamente, a visão tradicional do olho humano é destruída. Se por um lado, nas estruturas cinematográficas hegemônicas há uma tentativa de conservação da mirada humana com a finalidade de se estabelecerem relações de identificação por parte do espectador, na linguagem disruptiva de *Back and Forth* o que resta é a valorização do ritmo. Trata-se de uma dinâmica de movimento que prioriza uma completa abstração daquilo que, em algum momento, foi figurativo.

### ***La région centrale*: reorganização espacial**

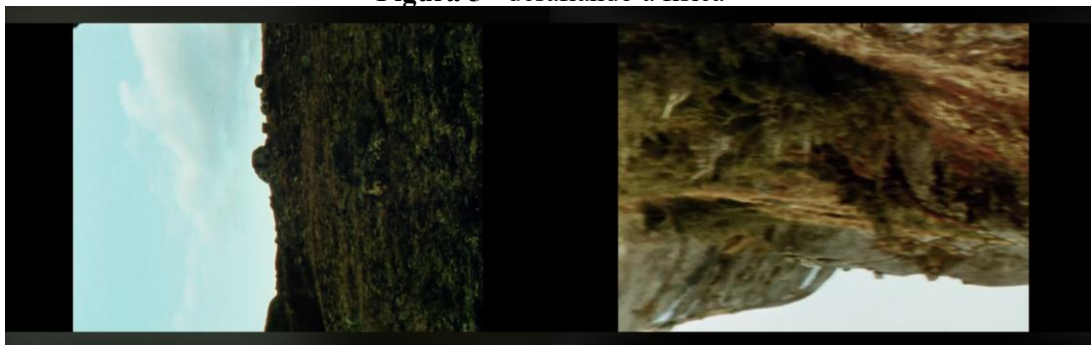
*La région centrale* é o último filme de uma possível trilogia de Michael Snow voltada para questões relativas ao movimento de câmera e, conseqüentemente, ao estudo do espaço cinematográfico enquanto possibilidade teórica. A película de 180 minutos consiste em diversas imagens realizadas em montanhas canadenses inabitadas e sem quaisquer resquícios de criações humanas: tudo ao seu redor é pura natureza – montanhas, vegetação, neve e o céu azul. A idealização de *La région centrale* surge para Snow (1994) a partir de estudos a respeito de paisagens impressionistas e quadros relativos à natureza; dessa forma, surge um desejo de uma criação daquilo que o diretor chama de *filme de*

*paisagem*. Além disso, estava em jogo a busca por *imagens nunca antes captadas* (Snow, 1983). Para a consolidação desse desejo de Michael Snow, havia uma necessidade por uma capacidade maquínica de mover a câmera em direções nada usuais. Para isso, segundo Kenneth White (2019), foram utilizados engenheiros e materiais industriais restantes de explorações espaciais da II Guerra Mundial com influência de câmeras de segurança.

Existe, em *La région centrale*, uma aparente necessidade de compreensão da natureza cinematográfica como um elemento não natural, oriundo diretamente de uma criação maquínica. No princípio, com a manutenção de uma ordem lógica da paisagem, existe aquilo que Snow (1994d, p. 56, tradução nossa) chama de *registro absoluto da paisagem*. Contudo, segundo o próprio diretor, “eventualmente, o efeito do movimento mecanizado será o que imagino ser a primeira filmagem rigorosa da superfície lunar”<sup>7</sup>. Trata-se, portanto, de uma oposição direta entre *natural* e *maquínico*.

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 presença física da câmera, cuja existência é ignorada por uma lógica clássica de cinema? Os movimentos de câmera. É reparado, 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* 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 5** - desafiando a física



Fonte: *La région centrale* (Michael Snow, 1971)

<sup>7</sup> No original: “Eventually the effect of the mechanized movement will be that I imagine the first rigorous filming of the moon surface”.

A ênfase do diretor durante a criação do filme foi, desde o princípio, em como, através do movimento de câmera, seria possível realizar a tradução da essência da pintura de paisagem para o cinema. Dito isso, Snow (1983) conta ter cedido às mais improváveis improvisações durante as gravações de seu épico paisagista, permitindo-se entrar em contato com outras milhares possibilidades imagéticas não programadas ou desenhadas anteriormente por ele.

Sobre *La région centrale*, em texto, Snow (2015, p. 200) diz:

O filme deveria apresentar o diálogo mais claro possível com isso que chamamos de céu [...], não é apenas um registro documental de um lugar particular em diferentes horas do dia, é também, e de maneira mais importante, uma fonte de sensações [...]. O filme começa aqui, respeitando a gravidade do nosso meio, mas pouco a pouco começa a ver da mesma maneira de um planeta

Ou seja, Michael Snow transforma o espaço cinematográfico em algo que vai além da pura representação verossímil do mundo tridimensional: trata-se de um elemento maquínico capaz de transformar completamente a ordenação das leis e paradigmas naturais. “A paisagem se torna arbitrária. As correlações entre o local e sua representação dependem cada vez mais da nossa imaginação”, portanto *La région centrale* serve como instrumento para “diminuir a capacidade representativa (e portanto, ideológica) da imagem”<sup>8</sup> (White, 2019, p. 235, tradução nossa).

Outro detalhe a ser explorado sobre o terceiro filme de Snow é a existência de uma curiosa inserção que surge de modo desordenado: um card descolado da *diegese* surge apresentando o desenho de um *x*. A ruptura é quase imediata, haja visto que o *insert* nada tem a ver com a constituição imagética de *La région centrale*. Essa escolha do diretor pode servir, de certa forma, como uma espécie de lembrete ao espectador de que, por mais que o filme se trate de uma exploração de um espaço vivencial, a realidade do cinema é uma só: uma superfície plana que não possui capacidade de representar de modo fidedigno a tridimensionalidade. Snow (*apud* Wees, p. 170, tradução nossa), diz que esse desenho serve como “um lembrete da região central – a coisa toda é estar no meio disso – a câmera e o espectador”<sup>9</sup>. A inserção do diretor funciona, também, como uma corda

---

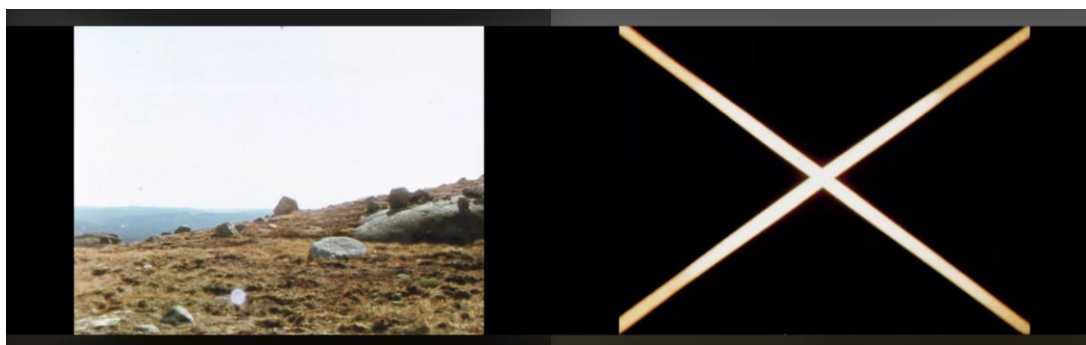
<sup>8</sup> No original: “To diminish the representational (and, thereby, given ideological) capacity of the image”.

<sup>9</sup> No original: “A reminder of the central region – the whole thing is about being in the middle of this – the camera and the spectator”.

que prende o público a questões relativas ao movimento no cinema. O *x* é uma lembrança da constituição inerte da arte cinematográfica. Se no longa-metragem a câmera opera movimentos constantes e elaborados, o *x* continua estático, parado no mesmo ponto do quadro.

Por mais que o diretor postule que sua obra trata-se de um experimento de *filme de paisagem*, a afirmativa pode ser contraposta. A escolha pela locação natural pode conduzir à conclusões contrárias: “em vez de ‘humanizar’ a câmera, [...] Snow se dedica a perseguir sua essência enquanto máquina”<sup>10</sup> (Wees, 1992, p. 154, tradução nossa). A análise apresentada aponta, novamente, para o caminho da oposição entre o mundo real e o mundo figurado pela imagem técnica. Snow, com suas movimentos desconstrutivos e seu *x*, mostram ao espectador que aquele mundo que é visto em tela não passa de uma projeção maquínica de um espaço real que, no final das contas, não está na imagem, mas lá fora.

**Figura 6** - corte para o *x*



Fonte: *La région centrale* (Michael Snow, 1971)

### Considerações finais

Observando os escritos e entrevistas de Michael Snow é notória a importância dos movimentos de câmera nas três obras aqui citadas. É através deles que o diretor constrói uma concisa ideia acerca do espaço cinematográfico enquanto suporte de abstração através da bidimensionalidade. Seja pelo estudo do *zoom in*, movimento panorâmico e movimentos nunca antes filmados em uma paisagem (Snow, 2016), Michael Snow busca

---

<sup>10</sup> No original “Instead of ‘humanizing’ the camera, [...] Snow is dedicated to pursuing the ‘machine-ness’ of it”.

acentuar a real natureza do espaço cinematográfico: a bidimensionalidade. Em suma, a superfície fílmica não deve ser instrumento de representação, mas sim de desconstrução. Snow apresenta um processo que parte de um pressuposto imagético (ou idealização de uma imagem que corrobora sua teoria), que depois encontra a máquina (as ferramentas necessárias para a realização da obra), até mesmo um projeto de decupagem, (o *zoom*, a panorâmica ou a máquina de *La région centrale*) e, finalmente, reencontra a imagem na gravação em si, abraçando o acaso e efetivamente reorganizando o espaço fílmico. Michael Snow, ao liberar as técnicas cinematográficas para além de seus limites convencionais, encontra aí seu potencial criativo e teórico (Wees, 1992). Annette Michelson (2019, p. 12, tradução nossa), sobre o trabalho de Snow, conclui: “o artista apoderou-se de uma estratégia própria do meio e levou-a às últimas consequências<sup>11</sup>”.

O cineasta e teórico Malcolm Le Grice (1978), possui um pensamento sobre o cinema estrutural enquanto movimento que se aplica diretamente com as propostas estéticas dos filmes de Snow. Para o autor, a negação do ilusionismo é, também, uma forma de apresentar as diferenças abissais entre o olhar humano e a visão maquínica da câmera cinematográfica. No caso de Snow, boa parte de tal comparação surge, justamente, a partir de seus movimentos de câmera pouco usuais: em *Wavelength*, é explorado um recurso visual que não existe no olho humano (o *zoom*); em *Back and Forth*, o movimento em alta velocidade abstrai quaisquer reminiscências visuais com o espaço real; por fim, em *La région centrale*, o diretor destrói as fronteiras do mundo real com ações mirabolantes de uma câmera que não respeita ordens da física tradicional.

Além de compreender os experimentos estruturais de Michael Snow como exercícios estéticos, é possível, também, estudá-los como formas políticas. A subversão de uma representação canônica do espaço através do cinema pode servir, de certa forma, como um ato de desobediência frente ao *mainstream*. O espectador que se vê frente a frente com os três filmes aqui referenciados já não está mais imerso em um jogo de identificação, ocorrendo, portanto, um *distanciamento crítico*; a realidade fílmica é, inevitavelmente, compreendida como uma superfície capaz de criar *outra realidade*. Aquilo que é visto em tela já não é mais um espaço reconhecível: em *Wavelength*, a máquina impõe sua própria interpretação de um espaço plano por meio de um procedimento óptico que foge dos limites humanos; em *Back and Forth*, o diretor cria

---

<sup>11</sup> No original: “The artist has seized upon an a strategy proper of the medium and carried it to the ultimate consequences”.

uma abstração em cima de uma imagem figurativa tradicional, podendo, inclusive negar uma representação da figura humana; por fim, em *La région centrale*, além de expôr a condição humana apenas por meio da operação maquínica, Snow apresenta uma criação de um novo espaço que foge das leis pétreas da natureza que regem a existência mundana. Em resumo, Michael Snow pouco se preocupa em representar o que está fora da câmera, buscando sempre explorar as particularidades do suporte cinematográfico; o *real*, em suas obras, é utilizado como um *meio* pelo qual podem ser atingidas as instâncias estritamente f micas.

## Referências

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 16.ed. Campinas: Papirus, 2012.

DUARTE, Theo. **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.

GIDAL, Peter. **Materialist film**. Londres: Routledge, 1990.

LANGFORD, Martha. **Michael Snow: life & work**. Toronto: Art Canada Institute, 2014.

LE GRICE, Malcolm. Abstract film and beyond. In: **Structural film anthology**. (Orgs) GIDAL, P. 1.ed. Londres: British Film Institute, 1978.

MICHELSON, Annette. Toward Snow. In: MICHELSON, Annette; WHITE, Kenneth. **Michael Snow**. Cambridge: The MIT Press, 2019.

SITNEY, P. Adams. O cinema estrutural. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo. **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Econ mica Federal, 2015.

SNOW, Michael. Convergindo para La Région Centrale: uma conversa entre Michael Snow e Charlotte Townsend. In: MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo. **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Econ mica Federal, 2015.

SNOW, Michael. The Life & Time of Michael Snow. [Entrevista concedida a] Joe Medujck. Take One. n. 3, 1972. In: SNOW, Michael. **The collected writings of Michael Snow**. Wilfrid Laurier University Press: Ontario, 1994. p. 68-80.

SNOW, Michael. Title or heading. In: SNOW, Michael. **The collected writings of Michael Snow**. Wilfrid Laurier University Press: Ontario, 1994b. p. 13-15.

SNOW, Michael. Information and Illusion: An Interview with Michael Snow. In: SNOW, Michael. **The collected writings of Michael Snow**. Wilfrid Laurier University Press: Ontario, 1994c.

SNOW, Michael. La Région Centrale. In: SNOW, Michael. **The collected writings of Michael Snow**. Wilfrid Laurier University Press: Ontario, 1994d.

SNOW, Michael. Two letters and notes on films. In: SITNEY, Paul. **The avant-garde film: a reader of theory and criticism**. Nova Iorque: Anthology Film Archives, 1978. p. 184-189.

SNOW, Michael. On Wavelength (1968). **Film culture**, Nova Iorque, v. 1, n. 46, 1968.

SNOW, Michael. Snow in England. [Entrevista concedida a] Simon Field. **Channel 4**, Londres, 1983. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nir7aNK5794>>. Acesso em: 05 de out.

SNOW, Michael. Letter from Michael Snow to Peter Gidal on the Film *Back and Forth*. In: GIDAL, Peter. **Structural film anthology**. British Film Institute: Londres, 1976. p. 50-51.

WEES, William C. **Light moving in time: studies in the visual aesthetics of avant-garde film**. Berkeley: University of California Press, 1992.

WHITE, Kenneth. Strangeloves: From/De la région centrale, Air Defense Radar Station Moisie, and Media Cultures of the Cold War. In: In: MICHELSON, Annette; WHITE, Kenneth. **Michael Snow**. Cambridge: The MIT Press, 2019.