

## A Physis Natural e o Sublime Tecnológico no Cinema Experimental Austríaco em Três Estudos de Caso: *Arnulf Rainer* (1960), *Tree Again* (1978) e *Train Again* (2021)

Bárbara Bergamaschi Novaes

Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA), Universidade NOVA de Lisboa, Portugal  
bbnovaes@fcsh.unl.pt  
<https://orcid.org/0000-0001-7243-261X>

**RESUMO** Peter Kubelka, Kurt Kren e Peter Tscherkassky representam três gerações distintas do cinema de vanguarda austríaco. Neste artigo, analisamos uma obra de cada um desses cineastas, nomeadamente, *Arnulf Rainer* (1960), *37/78 Tree Again* (1978) e *Train Again* (2021), que consideramos “filmes-opúsculos” de cada uma dessas gerações. Estes trabalhos engendram um pensamento a respeito da natureza *do* filme e *no* filme, privilegiando os sentidos afectivos (*hápticos*) com a imagem. Neles vêm à tona a relação visceral com a matéria fílmica, nos lembrando que esta também é feita de materiais orgânicos, ou seja, é um ser vivo, por isso, suscetível à morte. Como veremos, no choque dialógico entre dois corpos – o *corpus* fílmico e o corpo espectral – surge uma manifestação da natureza (*physis*). Os três filmes também investigam a temporalidade, considerada uma das qualidades intrínsecas do cinema. Será justamente a partir da observação da natureza-morta e da paisagem natural que diversos artistas buscaram apreender as qualidades lábeis, impalpáveis e atmosféricas do *continuum* do tempo. Para além de expor como estes estudos “naturais” retornam nos filmes dos três autores austríacos, demonstramos também como eles se aproximam dos conceitos de sublime kantiano por meio de um deslocamento da experiência com as forças da natureza para as forças da tecnologia. Concluimos que cada um desses cineastas elabora, à sua maneira, novos capítulos sobre a relação entre cinema e natureza, uma relação dialética com as artes visuais, sem necessariamente chegar a uma síntese redentora. Para tal, utilizamos conceitos e escritos de Jacques Aumont, Giorgio Agamben, David E. Nye e Victor Stoichita.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema experimental; cinema e natureza; cinema estrutural; cinema e filosofia; cinema e outras artes; estudos intermédia.

## A santíssima Trindade: Peter Kubelka, Kurt Kren e Peter Tscherkassky<sup>1</sup>

As gerações de cineastas austríacos de vanguarda ou de cinema experimental podem ser divididas em três.<sup>2</sup> A primeira surge no início dos anos de 1950 e terá sido marcada por uma pesquisa métrica e seriada das imagens, produzindo métodos rígidos de filmagem, a partir de princípios matemáticos, que, segundo o cineasta Tscherkassky, fundaram “um novo paradigma estético nunca visto no mundo” (2012b, 19), muito antes dos cineastas estruturais norte-americanos. Essa primeira geração foi marcada pelos filmes de Peter Kubelka (n. 1934), Kurt Kren (1929-1998), Marc Adrian (1930-2008) e Ferry Radax (1932-2021), precursores que concretizaram a premissa de uma arte autônoma, explorando a linguagem cinematográfica a partir única e exclusivamente de ferramentas de seu próprio meio.

Já a segunda geração se distinguiu pela revolução da contracultura dos anos de 1960, pela popularização do formato 16mm e pelo registo das *performances* transgressoras do grupo *Wiener Aktionismus* ou, em português, *Acionismo Vienense*, composto por Günter Brus (1938-2024), Otto Muehl (1925-2013), Hermann Nitsch (1938-2022) e Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), além da dupla Valie Export (1940) e Peter Weibel (1944-2023). As polêmicas *performances* viscerais dos acionistas iriam preconizar o que depois ficou popularizado como *happenings* ou *body art* nos anos de 1970.<sup>3</sup> Esses artistas estariam na esteira dos surrealistas e dos dadaístas, pois desejavam, através do choque e da polêmica, abolir as fronteiras entre a arte e a vida e integrar a primeira no cotidiano, trabalhando fora dos espaços institucionais, negando o lugar arcôntico do museu (Derrida 2001).<sup>4</sup> Essas *performances* seriam

<sup>1</sup> Este artigo retoma questões tratadas previamente na minha tese de doutorado (Novaes 2022).

<sup>2</sup> O termo *cinema experimental* é escorregadio e por muitas vezes se intercambia com *cinema de vanguarda* e/ou *underground*. O termo *vanguarda* – originário do vocabulário militar – é comumente utilizado para se referir ao cinema modernista europeu Entre Guerras. Já o termo *experimental* foi cunhado nos anos pós-1960, mais especificamente nos EUA, e será também identificado como *neovanguarda* ou *underground*. Entendemos que, em ambos os casos, trata-se de filmes que se contrapõem ao *modus operandi* calcado na fábula aristotélica do regime poético/representativo (Rancière 2013) e que privilegiam a opacidade no lugar da transparência (Xavier 2005). O cinema de vanguarda, ao qual nos referimos, engloba, portanto aqueles que se opõem à forma dominante do cinema clássico que, por sua vez, trabalharia dentro de uma certa economia cinética, a partir da qual se gera a impressão de realidade e verossimilhança no cinema.

<sup>3</sup> Nomeadamente nos Estados Unidos, com as performances de Vito Acconci, Marina Abramović, Chris Burden e Gina Pane.

<sup>4</sup> Segundo Jacques Derrida (2001, 23), arcôntico se refere à origem, leis, instituições e monumentos da história. Se remontarmos à etimologia da palavra “arquivo” chegaremos à palavra grega *arkhê*, que designa ao mesmo tempo começo e comando. Arquivo vem também da palavra latina *archivum* ou *archium*, que, por sua

principalmente filmadas por três figuras: Ernst Schmidt Jr. (1938-1988), Hans Scheugl (n. 1940) e Kurt Kren (1929-1998). Veterano que pertencia à geração anterior, Kurt Kren será uma figura marcante nessa segunda geração, não mais por seus filmes métricos mas pelos *Aktion Films*. Nesse momento, o debate sobre o cinema enquanto arte e forma autônoma, que lutava por um espaço dentro da dita “alta” cultura, era percebido como uma relíquia anacrônica da era burguesa. A palavra de ordem da segunda geração seria a transgressão.

Finalmente, a terceira geração austríaca dos anos de 1980 terá de enfrentar um dilema: onde se colocar diante dessas diferentes tendências e manifestações do cinema experimental mundial e da “tradição da transgressão” do passado vienense? Como fugir das armadilhas da angústia da tradição de uma escolástica da revolta? Esta nova geração será marcada especialmente pela chegada do Super-8 (Horwath e Loebenstein 2005). A nova tecnologia servirá como uma ponte entre o cinema de película, que conservava a materialidade da tradição fílmica, e a nova liberdade proporcionada pela levíssima, compacta e acessível câmera amadora. Com infinitas possibilidades, a nova tecnologia ofereceu uma saída para toda uma cepa de artistas experimentais tais como Dietmar Brehm (n. 1947), Lisl Ponger (n. 1947), Gustav Deutsch (1952-2019), Mara Mattuschka (n. 1959), Martin Arnold (n. 1959) e Peter Tscherkassky (n. 1958). O Super-8 permitiu, portanto, que estes artistas da terceira geração elaborassem sua investigação estética a partir do grão da imagem, dos vazamentos de luz dos aparelhos e da corporeidade da película fílmica. Surgia neste momento um apaixonamento erótico pela natureza e carne das imagens. O Super-8 era também uma forma temporária e ainda frágil desses artistas de se colocarem além do impasse do progresso tecnológico e do paradigma do ponto-zero, ou seja, da ideia pós-modernista que proclamava uma série de “fins” derradeiros.

Outro aspecto que irá distinguir a terceira geração da vanguarda vienense das outras duas que a antecederam será a escolha do uso de

vez, vem do termo grego *arkheion*. Este era o termo utilizado para se referir a uma casa, domicílio, endereço, residência dos magistrados superiores chamados de Arcontes, que interpretavam, guardavam e redigiam as leis. O museu pode, portanto, ser vislumbrado como um sítio “arcônico” por preservar a arte do passado. Hal Foster (2009) relembra que Paul Valéry defendia uma visão do museu como um lugar onde “matamos a arte do passado (...). Museu e mausoléu estariam conectados por mais do que uma associação fonética (...). Museus são como os túmulos familiares das obras de arte. Eles testemunham a neutralização da cultura” (Foster 2009, 185).

material de arquivo, também conhecido como o *found footage* (Wees 1993; Gunning 2012). Estes jovens se encontravam num “beco sem saída”, pois tudo de mais radical já havia sido experimentado. A primeira geração havia conseguido estabelecer a arte do cinema como forma autônoma; a segunda havia questionado o *status quo* da arte institucionalizada, da família, da moral e dos bons costumes; restou à nova geração não mais produzir novos materiais, mas reelaborar e se reapropriar do que já existia. Esta geração se preocupa prioritariamente não em “inventar a roda”, rompendo com tudo o que havia anteriormente – dentro de uma linha cronológica, progressiva e evolutiva no tempo –, mas sim em investigar as implicações conceituais da imagem em movimento, ainda em constante negociação dialógica com a arte do passado, num movimento não-eucrônico e numa lógica não-teleológica, o que Hal Foster nomeará como um retorno do recalcado (ou *Nachträglichkeit*) nas artes (2014, 46).<sup>5</sup>

A herança do cinema métrico e dos *Aktion Films* de Kurt Kren e de Peter Kubelka serão determinantes para as investigações fílmicas de Tscherkassky, como o realizador publicamente admitiu em entrevistas e artigos de sua autoria (1996; 2012a; 2012b; Notebook Column 2020).<sup>6</sup> Se torna difícil, portanto, desvincular os curtas-metragens de Tscherkassky da obra de Kubelka e Kren, principalmente se considerarmos que o cineasta é amigo de ambos, exaltando-os como as figuras mais revolucionárias do cinema mundial. Tscherkassky irá aprofundar o estudo do cinema métrico dos seus antecessores para conjugar dois polos a princípio contraditórios: a rigidez racional e a força irracional, criando, dessa forma, uma curiosa inflexão paradoxal que alia metodologia matemática a pulsões libidinais do corpo, plasmando natureza (*physis*) e tecnologia (*techné*) moderna.

Neste artigo, analisamos uma obra de cada um desses três cineastas, que consideramos seus “filmes-opúsculos”, nomeadamente, *Arnulf Rainer* (1960), *37/78 Tree Again* (1978) e *Train Again* (2021). Argumentaremos que estes trabalhos engendram um pensamento a respeito da natureza *do* filme e *no* filme, privilegiando os sentidos afectivos (*hápticos*) com a imagem. Nas seções seguintes,

<sup>5</sup> Hal Foster emprega o termo de Freud e de Lacan. O efeito a *posteriori* ou *Nachträglichkeit* seria um evento psíquico responsável pela constituição da subjetividade, que se dá por meio da alternância e repetição de eventos traumáticos. As vanguardas ainda estariam sendo absorvidas pela cultura através de sua repetição.

<sup>6</sup> Veja-se também a entrevista de Heller e Tscherkassky (2020) publicada na *Issue 44* de *La Furia Umana*.

especificaremos as semelhanças e as diferenças entre os três cineastas, e veremos como cada um elabora, à sua maneira, novas contribuições para uma longa investigação sobre as relações entre o cinema e a natureza, numa relação dialética com as artes visuais em continuidades não-cronológicas (não necessariamente numa linha teleológica evolutiva) e sem a pretensão de chegar a uma síntese redentora.

### ***Arnulf Rainer: A physis-fílmica de Peter Kubelka***

Peter Kubelka pode ser classificado como um homem inclassificável, um indisciplinado por excelência. Além de cineasta, é músico, cozinheiro, colecionador assíduo de artefatos neolíticos, professor e palestrante. Começou a estudar cinema na Filmakademie Wien, em 1952, mas terminou sua formação no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, em 1957. Se dedicou exclusivamente ao cinema experimental por 15 anos, se tornando um dos principais expoentes do cinema de vanguarda internacional. Em 1958, Kubelka criou o seu conceito de cinema ideal, conhecido como *invisible cinema*, que moldou o projeto arquitetônico construído, em 1970, para o Anthology Film Archives, em Nova York, e cofundado com Stan Brakhage, P. Adams Sitney e Jonas Mekas. Em 1967, começou seu processo de “des-especialização”. O cineasta foi fundamental na criação de diversas coletâneas de filmes de vanguarda, fundou e participou do conjunto musical Spatium Musicum, além de ter sido professor de cinema na Academia de Arte de Frankfurt entre 1978 e 2000.

Três dos seus filmes são considerados seminais e “obrigatórios” para os entusiastas de cinema experimental: *Adebar* (1957), *Schwechater* (1958) e *Arnulf Rainer* (1958-1960). P.A. Sitney (2002, 284) identifica-os como parte de um movimento gráfico nas artes audiovisuais, que remonta à primeira vanguarda europeia.<sup>7</sup> Apesar de não ser um colorista ou um animador, Kubelka trabalha com um princípio fundamental do cinema de animação: a singularidade do *frame*. O cineasta defende que não existe movimento no cinema, o filme é composto sempre de centenas de fotografias em sucessão. Aquele seria o mínimo atômico, a célula ou o

<sup>7</sup> Para Sitney (2002), Kubelka estaria na esteira direta das reduções estruturais severas da *Symphonie Diagonale* (1924) de Viking Eggeling, da manipulação do movimento presente nos filmes *Le Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger e *Anemic Cinema* (1926), de Marcel Duchamp. Essa corrente também passaria pelo cinema cinético de Len Lye (1901-1980).

ADN cinematográfico. Assim, o trabalho sobre o *frame* individual, *quadro a quadro*, será a sua principal metodologia e *práxis* artísticas.

Os três filmes supracitados de Kubelka resumem a sua investigação formal sobre a natureza do cinema, que pode ser “esquemática” nos seguintes três temas ou questões centrais: (1) *stasis*, (2) dinâmica fílmica e (3) equivalência entre imagem e não-imagem (Tscherkassky 2012b). O primeiro considera que o cinema não é movimento mas sim uma arte “estática” de projeção de *stills/ frames*. O segundo diz respeito à possibilidade de criar um dinamismo interno no filme a partir do *frame*, como, por exemplo, criar um movimento diacrônico horizontal e um aumento de intensidade a partir da imagem congelada. O terceiro consistiria numa busca por elevar o *frame* à mesma importância hierárquica do plano, ou seja, em colocar a imagem sem movimento no mesmo grau de importância que a imagem em movimento (ou que simula a ilusão de movimento).

Mas tratemos agora, especificamente, do filme *Arnulf Rainer*. O filme é considerado o principal precursor do cinema de vanguarda austríaco e o fundador do efeito *flicker*. Kubelka teria elaborado sua própria teoria do cinema antes de colocar os pés em solo norte-americano e, por isso, muitas vezes se autoproclamou como o precursor do cinema estrutural, tendo inclusive feito o primeiro filme com a técnica *flicker* antes de Paul Sharits (1943-1993) ou Tony Conrad (1940-2016).<sup>8</sup> *Arnulf Rainer* é feito sem qualquer filmagem pró-fílmica, isto é, a partir de um diagrama matemático de quadrados pretos e brancos organizados como uma espécie de poema concreto ou escultura visual diretamente sobre a película virgem. Assim, é construído a partir de quatro polos ou de quatro elementos básicos que constituem a natureza do cinema, a saber: a luz, a falta de luz, o som e o silêncio. A fórmula de composição é feita a partir do cálculo combinatório desses quatro elementos, baseados em conjuntos de 2, 4, 6, 8 e 12 *frames*, e assim progressivamente.

As combinações do filme variam do preto-preto, branco-preto, preto-branco ou branco-branco, e o mesmo se aplica às opções sonoras:

<sup>8</sup> Em 1966, Kubelka fez a sua primeira viagem aos Estados Unidos, que se tornaria a sua segunda casa. Neste mesmo ano, Jonas Mekas organizou e fez a curadoria do FilmMakers Cinematheque, em Nova Iorque, um grande sucesso, que contou com a presença de artistas como Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg e Andy Warhol. Nesse evento, Kubelka conheceu vários colegas como Ken Jacobs, Ernie Gehr, Jack Smith, Harry Smith, Ken Kelman, George Landow e Paul Sharits, com quem criou vínculos de amizade duradouros. Os cineastas norte-americanos iriam realizar filmes experimentais com a técnica *flicker* somente seis anos depois. São disso exemplo *The Flicker* (1966), *Ray Gun Virus* (1967), e *T,O,U,C,H,I,N,G*, (1968).

silêncio-silêncio, silêncio-som, som-silêncio, som-som. *Arnulf Rainer* é composto então por 16 sequências, cada uma com 576 *frames*. Com o total das combinações possíveis, Kubelka cria uma série de temas baseados nas durações de 2, 4, 6, 8, 12, 16, 18, 24, 36, 48, 72, 96, 144, 192 e 288 *frames*. Dentro de uma moldura 24 x 24, Kubelka constrói então um “enquadramento” para cada tema. De acordo com a sua duração, as sequências se ordenam da seguinte forma:  $288 \times 2 = 576$ ,  $192 \times 3 = 576$ ,  $144 \times 4 = 576$ ,  $96 \times 6 = 576$ , e assim por diante, começando da mais longa para a mais curta, o que produz uma experiência intensiva com duração total de 6 minutos e 30 segundos.

Ao explorar os limites estruturantes da forma fílmica, todo o ilusionismo é diluído, seja a ilusão do movimento, da profundidade de campo, ou a distinção entre a forma figurativa e o fundo. Ao invés de procurar similaridades entre *frames* que criam a impressão de continuidade de movimento, ou de contiguidade do tempo ou do espaço, o que Kubelka busca é criar a maior diferença possível entre um *frame* e outro. Assim, cria zonas de conflito e choque, alternando entre silêncio absoluto e ruídos, e entre a projeção de uma luz branca superexposta para um negro profundo numa questão de segundos. A técnica produziu o famoso efeito de piscadela entre *frames* no projetor ou o efeito estroboscópico do *flicker*.

A experiência de ver *Arnulf Rainer* nos deixa entorpecidos, em estado hipnótico, pois a repetição e a alternância entre o branco e o preto, o positivo e o negativo, produz um efeito que se assemelha à sensação de um piscar frenético de olhos.<sup>9</sup> Desse modo, Kubelka funda um dos efeitos visuais mais paradigmáticos do cinema experimental, que se tornou num recurso recorrente no “vocabulário” do gênero. Nele, a representação mimética ou o efeito ilusionista de reprodução do movimento são completamente solapados para serem substituídos pela experiência de ausência e presença de luz.

Agamben (2015, 14) relembra que, no terceiro livro de Aristóteles, *De Anima*, o escuro (*skotos*) era visto como a fonte de potência do pensamento (*nous*). O escuro seria um objeto de vista, uma coisa para a

<sup>9</sup> Os filmes de Kubelka não têm autorização do realizador para serem reproduzidos a não ser em película. Para o cineasta é de suma importância que seus filmes sejam projetados analogicamente dentro de uma sala escura para que a experiência visual seja fiel aos seus princípios conceituais. Conseguimos visionar o filme através de cópias no Youtube e a partir de um DVD com o registo de uma de suas palestras no Film Museum de Viena. Nessa palestra, três dos seus filmes foram projetados em 35mm numa sala de cinema. O DVD foi nos cedido por gentileza da professora e investigadora austríaca Gabriele Jutz.

qual ainda não teríamos nome, mas que Aristóteles sugere chamar diáfano (*diaphanes*). Além do transparente ou da ausência de cor, o diáfano seria algo que se relacionaria com a natureza (*physis*) das coisas, e seria o que constitui o que é propriamente visível. A luz seria uma manifestação do diáfano em ato, ou seja, o escuro repleto de *chroma* ou cor. Há uma única natureza da coisa que se apresenta como potência, seja nas trevas seja na luz; essa natureza é o que ele chama de diáfano. Agamben retoma também a conceituação do ato de pensar ou da alegoria da mente em Aristóteles. O filósofo compara a mente a “um tinteiro em que o filósofo molha a própria pena. A tinta, a gota de trevas com a qual o pensamento escreve, é o próprio pensamento” (2015, 11-12). A potência da metafísica reside então nas trevas, na escuridão da tinta que é depois inscrita na *grammateion* ou no pensamento. Segundo o filósofo italiano, “[a] mente é, portanto, não uma coisa, mas um ser de pura potência, e a imagem da tabuleta para escrever sobre a qual nada ainda está escrito serve precisamente para representar o modo em que existe uma pura potência” (Agamben 2015).

Sendo assim, ao trabalhar basicamente com a luz e sua ausência, podemos dizer que o processo de Kubelka em *Arnulf Rainer* reduz o cinema à energia pura – e que nesta redução o objeto se desfaz, se torna por essência a “natureza” das coisas, o diáfano, pura potência do visível e do pensável. Quanto mais próximo da estrutura cinematográfica mais o filme atinge a sua ontologia fantasmática, se tornando cada vez mais “a-representativo”, pura intransitividade diáfana, que nos faz regredir para a *tabula rasa* (seja ela escura e/ou branca), a matéria pronta a novas inscrições.<sup>10</sup> Como afirma Derrida: “o espectro é também, entre outras coisas, aquilo que imaginamos, o que pensamos ver e projetamos – num ecrã imaginário, aí onde nada há para ver. Por vezes, não há sequer ecrã, e um ecrã tem sempre, no fundo que ele é, uma estrutura de desaparecimento em desaparecimento.” (cit. Martelo 2016, 32). *Arnulf Rainer* retorna, portanto, à base da experiência desta estrutura de desaparecimento e à natureza fundamental do cinema: a superfície da tela, interface ou *tabula rasa*, privilegiada de transferência imaginária, onde o espectador projeta

<sup>10</sup> Para Agamben a imagem da *tabula rasa* fez fortuna na tradição da filosofia ocidental, vindo a se tornar um termo corriqueiro e que, ironicamente remete para a folha em branco e não para a escuridão. O desvio da tradução do primeiro *De Anima* veio desembocar, por um lado, na “folha em branco” de Locke e, por outro, na incongruente expressão “fazer tábua rasa”. Agamben (2015, 13-14) sublinha que Aristóteles teve o cuidado de especificar que o *nous* “não tem outra natureza senão a de ser em potência e, antes de pensar, não é em ato absolutamente nada”.

suas fantasias e seus desejos mais secretos, refletindo na tela branca este material fantasmático e pulsional, potencial na qual toda a sorte de representação é possível – evidenciado o ecrã/tela como uma espécie de *khôra* cinematográfica.

Portanto, o filme de Kubelka se dirige em primeira mão à percepção ou à psique – mesmo que não expresso literalmente como uma premissa pelo seu autor, *a priori*. Nossa interpretação difere da análise corrente das obras de Kubelka, muitas vezes influenciada pela leitura de P.A. Sitney, que o considerou uma figura à parte dos estruturalistas por seus filmes não evidenciarem ou não descortinarem os recursos visuais aos quais se valia para estruturar seus filmes.<sup>11</sup> Esta tradição e fortuna crítica gerou uma compreensão direcionada das obras de Kubelka, que, por vezes, limita possíveis interpretações alternativas.<sup>12</sup> Apesar de ser verdade que, em fontes primárias (entrevistas e escritos do autor), Kubelka não afirma se preocupar com o desvelamento dos mecanismos de percepção, e que desejaria recriar uma “alucinação perceptiva” em seus filmes – como ocorria, por exemplo, no cinema de Sharits ou de Tony Conrad – isto não significa que este fenómeno não possa ocorrer ou ser observado nos seus projetos, pois, como sabemos, a obra de arte possui uma autonomia e independência da retórica de seu autor.

Retornando ao argumento central, acreditamos que através da manipulação da percepção e da sua interface com aparelhos mecânicos, *Arnulf Rainer* produz o efeito de uma projeção imaginária. Há uma dimensão sensual e física da experiência do cinema em Kubelka, no qual as imagens e/ou os filmes se dão como objetos reais e não como substitutos ilusórios a partir da ausência de referência, num ritmo extático, que, por sua vez, produz um questionamento filosófico-

<sup>11</sup> A classificação de Sitney nos parece redutora e muito atrelada às premissas programáticas do cinema *underground* nova iorquino da Filmmakers Cinemateque. O léxico de Sitney foi marcado pela sensibilidade minimalista que surgia no início dos anos de 1960. Segundo Patrícia Mourão e Theo Duarte (2015, 46), o crítico se deixa “contaminar” pela voga da época e pelas propostas apregoadas pelos artistas da *minimal art*, como Robert Morris e Donald Judd, para formular sua conceitualização do cinema estrutural. Para Sitney, a obra parte de uma concepção derivada da ideia *greenberginiana*, da parte pelo todo, na qual a mensagem deveria estar condensada no seu próprio meio. Por isso, o autor associa as obras e o discurso de Kubelka a uma anacronia romântica ou uma suposta falta de clareza “conceitual”. O inglês Malcolm Le Grice (1978) aponta também para uma perspectiva excessivamente “norte-americano centrista” em Sitney, que não considerou o que ocorria fora do seu “quintal”.

<sup>12</sup> Para Sitney os filmes de Kubelka seriam tão rápidos e complexos a nível fenomenológico que não permitiam que o espectador percebesse seu princípio ordenador e as leis que regem seu funcionamento. Mesmo que os princípios que governem a montagem de Kubelka sejam racionais, seus filmes proporcionam uma experiência de uma imersão sensorial e perceptiva difícil e intrincada, hermética, porém, contundente. Essa é a razão para que Sitney coloque Kubelka dentro da categoria de filmes “visionários” do “êxtase” (2002, 285).

imane. Matthew Tomkinson (2004) afirmará algo semelhante. Para ele, o efeito de “piscadelas” do *flicker* nos leva a uma indagação empírica e fenomenológica. Será o mundo que vejo rigorosamente o mesmo no segundo em que pisco e abro meus olhos? Alguém poderia afirmar que o mundo não muda a cada instante? Uma porção de tempo, após uma outra, de um mesmo dia, não será invariavelmente diferente? E de um *frame* a outro, no cinema, também não seria? Um mesmo filme, revisto diversas vezes, seria sempre o mesmo? O *flicker* parece querer nos lembrar que, numa questão de segundos, o que você vê pode não estar mais lá, a todo o instante o universo que conhecemos pode mudar, e que a percepção humana é feita de ínfimos instantes. O *flicker*, então, estimula outra compreensão da unicidade do tempo no cinema e o questiona enquanto fluxo ilusionista e replicação fiel da realidade.

Aqui podemos também traçar uma continuidade “não-cronológica” da relação das artes visuais com os fenômenos da natureza. Aumont (2004, 35-37) relembra que a questão do tempo era central para os pintores modernos. A questão do impalpável estaria já presente em Ticiano e Velázquez. Se a luz não podia ser tocada, seria, portanto, uma “matéria” visual por excelência “pura”. As dúvidas presentes nos escritos desses pintores eram como pintar o transparente, como atingir a melhor representação da “cor do ar”. Já o irrepresentável, por sua vez, dizia respeito ao desafio, à habilidade do pintor. Ingres dizia que as nuvens eram apenas linhas que poderiam ser desenhadas como qualquer outro objeto, portanto, o pintor optava por uma retórica através da força técnica. No outro extremo, o pintor inglês William Turner – numa perspectiva romântica – pintava o fenômeno através de uma força atmosférica, que passaria pelo *Stimmung* e pela subjetividade do pintor e não tanto pela sua técnica. Por último, o fugidio seria o infinitamente lábil, em suma, a perturbadora questão do tempo para os impressionistas. Assim como estes pintores dos últimos cinco séculos, *Arnulf Rainer* parece nos colocar a seguinte questão: como fixar a luz, o efêmero e o instante pregnante numa tela?

O título do filme, não coincidentemente, é homônimo de um pintor, o austríaco Arnulf Rainer (n. 1929), que financiou o projeto de Kubelka. Rainer participou das edições da *Documenta 5* (1972), *6* (1977) e *7* (1982) e representou a Áustria na Bienal de Veneza de 1978. O filme de Kubelka, uma encomenda, teria sido pensado como um retrato do pintor. A princípio é difícil ver a relação entre o filme abstrato de Kubelka e as pinturas de rostos desfigurados, corpos contorcidos, cenas de

crucificação e de horrores de Hiroshima que tornaram Arnulf Rainer célebre. No entanto, se lembrarmos que o filme de Kubelka é capaz de induzir convulsões em espectadores fotossensíveis, talvez possamos dizer que seja um caso bem-sucedido de transliteração de uma obra de arte numa outra. *Arnulf Rainer* não é, portanto, apenas um filme “abstrato de formas puras”, é também um filme-síncope, virgem, mas pleno de sensualidade erótica, que retrata o espírito do pintor dos corpos convulsivos em seu próprio corpo-fílmico espasmódico, que, por sua vez, encarna no corpo do público, tal qual uma incorporação demoníaca, de um lado “maldito” e diabólico do cinema.<sup>13</sup>

Esta abordagem do cinema de Kubelka aprofunda ainda mais a compreensão de Walter Benjamin (2014, 207), que já inscrevia o cinema experimental (nomeadamente, o cinema dadaísta) em duas posições antagônicas: uma como algoz e outra como salvadora do sujeito contemporâneo. Ao mesmo tempo que o cinema permite uma nova visão “supra-humana”, ele inflige a percepção humana com “tiros” e choques perceptivos, simultaneamente oferecendo uma espécie de escudo e de refúgio desse ambiente nocivo. O cinema, ao mesmo tempo que é sintoma de seu tempo, também cria novos sujeitos, adapta e forma os seus espectadores, preparando-os para os ritmos frenéticos da vida moderna. Assim, ocorre uma mudança epistêmica, o psíquico não obedece mais às normas orgânicas da percepção, da cognição ou da consciência (como trabalhar a partir da síntese, representação, conceção), mas de acordo com as normas mecânicas dos aparelhos (enquadramento, tempo de exposição, sensibilidade da película, montagem, etc.). Cria-se, então, uma substituição do psíquico pelo mecânico, do mimético pelo técnico. Para Margel (2017, 39-43), essa experiência moderna e protética do sujeito “sem sujeito”, uma experiência *sui generis* do fantasma, cria uma realidade fantasmal mediada sempre pelas imagens que o dispositivo gera.

Essa compreensão do cinema como expressão desta natureza híbrida de máquina-sujeito, ao mesmo tempo transcendente e imanente, é algo que escapa a muitas análises dos filmes de Kubelka. Desconsideram-se outros aspetos da obra do cineasta como, por exemplo, sua relação íntima com

<sup>13</sup> É importante ressaltar que os quadrados pretos e brancos de Kubelka podem também remeter para as primeiras séries da carreira de Rainer, *Übermalungen* e *Proportionen*, feitas entre 1950-1960, também compostas de quadros monocromáticos.

a gastronomia, a poesia ou a música polifônica.<sup>14</sup> Além do filme enquanto “obra acabada”, há diversos aspetos parafilêmicos em sua obra, ou seja, experiências de espectadorialidade fora do dispositivo arquitetônico clássico da sala de cinema. Muitas das sessões de Kubelka são seguidas de aulas de culinária para seus espectadores, num ato performativo e sensorial que evoca sentidos-outros fora do regime ótico-retiniano. Os filmes de Kubelka também existem enquanto objetos pictóricos e “paisagens audiovisuais”, exibidos em exposições e galerias de arte (Imagem 1), colocando o filme entre o não-objetal (abstrato) e o objetal (escultórico).



Imagem 1: Peter Kubelka em frente a sua obra, *Arnulf Rainer*, exibida como um objeto escultural (1960). | © Galeria Lux.

Outro aspeto de *Arnulf Rainer* é a possibilidade de ser pensado como uma partitura visual, o que, segundo o cineasta, o torna democrático e

<sup>14</sup> Em outras obras de Kubelka, como *Adebar*, por exemplo, o diretor se baseia na música polifônica dos povos pigmeus da África Central. A trilha sonora detém uma importância nodal, pois é a partir dela que se baseia a duração de cada plano. Ao contrário das harmonias de quarteto vocal clássico ocidental, as vozes da música polifônica nunca se fundem num som unificado, não há solista, não há líder vocal que se destaque, não há voz nem melodia principal, não há ponto nem contraponto. Apesar de não haver planejamento, mestre, condutor ou regente, uma forma ainda assim emerge da entropia. A montagem de Kubelka pode ser considerada, portanto, uma montagem micelial e rizomática.

acessível, pois pode ser reproduzido por qualquer um em casa, mesmo sem uma câmera de filmar. Afinal, o som, o silêncio, a luz e a escuridão são recursos naturais, disponíveis em abundância irrestrita no planeta. Além disso, não é só pelo fato de escolher fórmulas matemáticas que Kubelka produziria, supostamente, uma ode aos controles rigorosos do *logos* ou se filiaria a um racionalismo abstrato cartesiano. A sua matemática “fílmica” pode se aproximar da matemática fractal que fascinava os artistas barrocos e era inspirada pelas formas da natureza (Sodré e Paiva 2014). Os artistas barrocos se interessavam pela matemática “sublime” da geometria fractal, baseada na irregularidade de formas, mas ainda assente dentro de padrões com uma repetição previsível. São fórmulas e padrões encontrados na natureza como, por exemplo, na espécie de legumes *brassica oleracea l.* e no floco de neve de Koch (ou estrela de Koch).

Esse tipo de geometria exhibe uma repetição exata de uma forma (como um triângulo ou um hexágono), numa quase exata autossimilaridade figurativa, composta por pequenas cópias de si mesma *ad infinitum*. Esta configuração visual se coloca em oposição ao regime escópico clássico renascentista, que, por sua vez, privilegiava a centralidade de um olhar organizado em torno de um ponto focal único e antropocentrado, a que o historiador Martin Jay chamou “regime escópico da modernidade” (Jay 2020, 333-334). Uma matemática fractal barroca iria contra o sentido organizador da perspectiva humana, pois é infinita e imensurável, inconcebível mentalmente, representaria o “olhar cósmico” da natureza.

Podemos concluir que, na intensidade luminosa de *Arnulf Rainer* de Kubelka, presenciamos a emergência de um acontecimento vertiginoso e disruptivo no vazio da linguagem cinematográfica, que a converte numa força da natureza, na entropia do *cosmos*, que transborda pela tela, fazendo dançar os corpos e agitando as mentes dos espectadores. O filme de Kubelka, pode ser visto, portanto, como um de filme-ritual com a *physis*, que convoca e desconcerta duas naturezas físicas de dois corpos: o *corpus* fílmico e o corpo do espectador.

### **O sublime tecnológico de Kurt Kren e Peter Tscherkassky**

Peter Tscherkassky nasceu em Mistelbach, na Áustria, em 1958, e começou a realizar seus filmes em 1979, pelos quais, conjuntamente, recebeu mais de 50 prêmios, tendo sido exibidos em diversos festivais mundialmente reconhecidos. Das 37 obras de sua filmografia, se

destacam *Coming Attractions* (2010), que ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Veneza, e *Dream Work* (2001), laureado como melhor filme no Festival de Oberhausen de 2002. Os filmes de Tscherkassky são sobretudo marcados por uma reapropriação e destruição-criativa de filmes pré-existentes, encontrados ao acaso ou doados por amigos, sejam eles clássicos hollywoodianos, *westerns*, filmes amadores, de terror, campanhas de publicidade, filmes pornográficos, excertos de *trailers* ou filmes B de baixo orçamento.

*Train Again* (2021) é o filme mais recente do cineasta, estreado no Festival de Cinema de Cannes, na Quinzena dos Realizadores, em 2021, e é aquele que fecha a sua homenagem aos irmãos Lumière, composta por *L'Arrivé* (1998) e *Motion Picture* (1984). A personagem dos filmes anteriores, a locomotiva a vapor, regressa novamente em *Train Again*. Em entrevista para a plataforma MUBI, Tscherkassky revelou que neste filme buscou fazer uma analogia entre a locomotiva e as propriedades do filme analógico, ao mesmo tempo que produzia um catálogo de homenagens aos filmes e artistas de Vanguarda e do Primeiro Cinema que teve como referência em sua formação.<sup>15</sup>

A versão que visionamos foi exibida em película 35mm no 29.º Festival de Curtas Vila do Conde. Lá, fomos então engolfados pela luz e som convulsivos do filme do realizador. Como uma atualização da intensa experiência da luz estroboscópica de *Arnulf Rainer*, os corpos dos espectadores podiam ser vistos entre breves relâmpagos, iluminados em suas cadeiras pelo reflexo da projeção na tela. Como no filme de seu predecessor, Kubelka, o corpo do público se fundia e confundia com o dispositivo do cinema, e a percepção desta simbiose se tornava parte constituinte da experiência do filme. Como nos filmes anteriores do cineasta – conhecido por sua iconoclastia, irreverência, exigência e rigor técnico – *Train Again* promoveu uma experiência corporal violenta com as capacidades perceptivas do espectador. O arco narrativo também repetia o modelo de seus filmes mais renomados, numa aceleração que

<sup>15</sup> Nas palavras do realizador, “Acima de tudo, quis traçar um paralelo entre o trem e as propriedades materiais do filme analógico, bem como a maquinaria e os elementos mecânicos que permitem que o trem e o filme sejam transportados e transmitidos, ou seja, os trilhos, as tiras de filme, os dormentes, as linhas de quadro, as hastes de pistão, os eixos de transmissão, o projetor, o quadro individual de filme (*frames*), a janela/moldura, a roda dentada (*sprockets*), e incluindo outros corolários, como o paralelo entre o maquinista da locomotiva e o projetorista, e entre passageiros e espectadores, e assim por diante. Nesse meio tempo, substituí a paisagem que passa pelas janelas do trem por algumas referências ao Primeiro Cinema e à história do Cinema de Vanguarda, que são importantes para mim” (Notebook Column 2022, tradução minha).

progredia gradualmente em intensidade, para atingir uma espécie de *clímax* agonístico, orgástico e autodestrutivo.

Neste filme, o realizador coloca o seu estilo háptico inconfundível em prática, a partir de intervenções diretas na película, usando técnicas que se tornaram a sua marca registada. Diversas *praxis* desenvolvidas ao longo da sua carreira são convocadas, muitas delas aprendidas com os seus mestres da vanguarda, Kubelka e Kren, como a montagem em *stacatto* do efeito *flicker*, os *single-frame shots*, o *flash edit*, as projeções em *rear view*, a decomposição da imagem em cronofotografias, a presença da mão viva autômata a manipular o negativo na mesa de luz, a técnica da solarização fotográfica (tal qual as Raiografias de Man Ray), imagens coladas e decalcadas umas sobre as outras (como as cianotipias botânicas de Fox Talbot), as máscaras de recortes de certos detalhes, e, por fim, a impressão cubista e pontilhista por meio de lanternas *lasers*.

Tscherkassky cria uma série de impressões de luz ao queimar uma película sobre a outra, criando uma composição de diversos fragmentos de películas heterogêneas, sobrepostas numa nova película virgem, em duplas e triplas exposições. Cria-se, dessa forma, diversas e pequenas telas dentro da imagem original, possibilitando recortes internos em múltiplos pontos de vista – como se estivéssemos vendo em *mise-en-abyme* filmes dentro de filmes, diversas telas em miniatura bruxuleantes lado a lado. Tscherkassky, assim, explicita os elementos estruturantes do meio, expondo os *sprocket holes* (pequenos furos da lateral da película), que formalmente remetem para as formas geométricas dos dormentes, das linhas de trem e das ferrovias, produzindo *raccord* plásticos, “rimas visuais” e uma montagem *conceitual* a partir das ideias de transporte e de velocidade. A sensação é reforçada pelo desenho de som e pela trilha sonora do filme, composta por Dirk Schaefer, que mistura sons concretos de engrenagens e de rodas do trem com o ruído do apito da locomotiva e do ronco do projetor 35mm em funcionamento.<sup>16</sup>

Quando a locomotiva, enfim, se aproxima do centro do enquadramento, vemos os trilhos do trem e seu condutor. Somos rapidamente “arremessados” para dentro de um antigo brinquedo de um parque de diversões – o trem-fantasma – cujo destino da viagem são tempos-outros

<sup>16</sup> Dirk Schaefer colaborou em vários filmes de cineastas experimentais de cineastas dessa geração, como *Alpsee* (1995), *Vacancy* (1999), *Pensão Globo* (1999) e *Home Stories* (1990), de Matthias Müller. Neste último, aliás, também assinou a realização. Trabalhou com Tscherkassky em *Instructions for a Light and Sound Machine*, *Coming Attractions* (2010) e *Exquisite Corpus* (2015).

de uma história fantasmática do cinema, contada a contrapelo da história oficial. Como na experiência de *Arnulf Rainer*, os elementos da máquina e o filme são relembrados ao espectador de *Train Again*. O público, a todo o instante, se dá conta da sua condição idêntica de peça da engrenagem do dispositivo cinemático, pois se sabe e sente a si próprio como matéria bruta do filme; tal como a luz, a escuridão e o silêncio, no filme, o espectador é assimilado na sensação e corporalidade elementares, associadas às experiências da velocidade, do tempo, da luz e do som.

Além disso, a escolha do trem como personagem principal não é apenas um mero capricho ou idiossincrasia pessoal do cineasta. A locomotiva se configurou como a máquina-ícone da modernidade, se tornou uma figura simbólica dos avanços e progressos da ciência e de uma revolução epistemológica no sujeito moderno. A invenção da máquina a vapor foi uma revolução que, por meio das ferrovias, criou a cidade moderna. Já a invenção da eletricidade permitiu o surgimento da linha de montagem na fábrica, da iluminação artificial e da ampliação da jornada de trabalho, que, por sua vez, reservou um tempo da semana ao lazer e ao entretenimento para o operariado. As duas invenções levaram à novas divisões do tempo e das tecnologias, entre elas, o cinema. Não coincidentemente, as primeiras imagens da história do cinema são justamente de operários saindo de uma fábrica e a chegada de um trem à estação.<sup>17</sup>

O cinema é, portanto, uma consequência desses processos de transformações tecnológicas, socioculturais e econômicas do final do século XIX, que conjugavam a aceleração, o choque, a urbanização, a industrialização, o crescimento demográfico e o consumo de massa. Em conjunto, esses processos socioeconômicos e epistemológicos integram o que diversos autores classificaram como modernidade (Charney e Schwartz 2004, 322-323; Elsaesser 2018, 27-29). Tscherkassky retoma, em seu filme, uma experiência visual e corporal típica do primeiro cinema e do cinema de atrações (1895-1915), se filiando a essa ontologia alternativa do cinema. A primeira aparição da locomotiva na história do cinema está nos espetáculos dos *travelogues*, palestras ilustradas por imagens de paisagens, lugares exóticos e distantes que seriam

<sup>17</sup> *La Sortie des Ouvriers de l'usine Lumière à Lyon/Trabalhadores saindo da fábrica Lumière em Lyon* (1895) e *Arrivée du train à la gare de La Ciotat/A chegada de um trem à estação de La Ciotat* (1895).

posteriormente adaptadas ao meio fílmico. No início do século xx, uma variação do gênero se destaca nas primeiras experimentações cinematográficas, em especial, nos filmes conhecidos como “vistas” de Lumière.<sup>18</sup> O mundo visto a partir do ponto de vista do condutor do trem ou do passageiro, que olha pela moldura retangular da janela, retratava uma nova maneira de perceber a realidade, uma experiência sensorial com a velocidade e com o tempo, agora mediada pelas formas mecanizadas de movimento, algo inédito até então (Costa 2005, 47).

À época, verdadeiras traquitanas dignas de parques de diversões foram construídas para permitir a exibição desses filmes de paisagem e de viagem de forma imersiva, como foi o caso da *Hale's Tours of the World*.<sup>19</sup> Com um apelo publicitário que prometia ao público uma viagem pelo mundo “sem sair do lugar”, este gênero de filme foi a primeira forma de narrativa em que a ação se desenrolava não mais apenas em um plano único, mas transbordando para os quadros subsequentes, fornecendo um modelo para a causalidade e para a linearidade, assim como para a montagem em continuidade (Costa 2005). Os *travelogues* e os filmes de perseguição do primeiro cinema já esboçavam a tentativa de uma construção de um espaço fictício com uma unidade temporal-espacial homogênea e verossímil. Esta será a porta de entrada para o código narrativo do cinema hollywoodiano.<sup>20</sup> A locomotiva, portanto, também

<sup>18</sup> Alexandre Promio, a serviço dos irmãos Auguste e Louis Lumière, realizou excursões ao redor do mundo, filmando da janela da locomotiva panoramas, paisagens naturais, animais e grandes construções. Sem uma narrativa ficcional ou qualquer personagem marcante, estes filmes consistiam basicamente em registros de viagem e de paisagens, no estilo dos cartões-postais do século XIX, e privilegiavam, sobretudo, locais exóticos, como as pirâmides do Egito, as cataratas do Niágara, os canais de Veneza, o rio Nilo, florestas tropicais, etc. Este gênero de filmes de viagem rendeu fama e fortuna aos irmãos Lumière e foi responsável pela formação de uma extensa e global rede comercial de distribuição. Tornou-se, enfim, um filão comercial patenteado por outros estúdios, como o de Thomas Edison (principal concorrente nos Estados Unidos). Entre 1902 e 1903, as “vistas” compunham a maioria dos filmes de catálogo da Vitagraph e eram um gênero popular nos EUA.

<sup>19</sup> A atração foi patenteada pelo empresário George C. Hale, e foi um marco na Louisiana Purchase Exposition de 1904, em Saint Louis, Missouri, nos Estados Unidos. Tratava-se de uma simulação cinética em “4D” num ambiente imersivo, que se assemelhava a um trem em movimento. Esta sala era decorada e nela se sentia um trepidar constante e se ouviam recursos sonoros de alta potência, enquanto se projetavam imagens de vistas turísticas de diferentes partes do mundo ou diversos tipos de cenas ficcionais. Segundo Adilson Mendes (2018, 10) nesse tipo de sessão se abolia não apenas o tempo natural, mas também o tempo histórico, ao fazer uma viagem pelo planeta em poucos segundos.

<sup>20</sup> Um dos exemplos paradigmáticos seria o filme *The Great Train Robbery* (1903), dirigido por Edwin S. Porter, considerado o primeiro *western* do cinema (e cujos excertos aparecem no filme de Tscherkassky). O filme narra a típica ação criminosa que se tornou um clichê nos filmes de *cowboy*: o roubo de uma locomotiva em movimento. O filme oferece uma série de inovações, como a filmagem em *sets* de ambientes externos, utilizar “dublês” e um princípio de montagem paralela e episódica que mostra dois tempos encavalados. O uso de diferentes enquadramentos, que aproximam a câmera dos personagens e que chamam atenção para o detalhe, ensaiam os princípios da decupagem. Nos anos seguintes, realizadores dos Estados Unidos, especialmente D.W. Griffith, irão aprimorar e sistematizar a técnica da montagem paralela. Para Jean Mitry

pode ser interpretada como alegoria do desenvolvimento do cinema para sua forma narrativa canônica.

No entanto, a pretensão de mergulhar numa janela ou numa moldura não é exclusiva das tecnologias industriais de reprodução do século xx. Esse desejo já se encontrava presente nos tratados de arquitetura de Alberti e na teatralidade de caixa de Diderot, e foi a força motriz para o desenvolvimento destas teorias ainda no século xv, baseadas nas ideias do “olho como janela da alma” e no ato de *durchschau* ou de “ver através de”. A história do olhar ocidental é então marcada pela cisão entre o interior e o exterior, e o motivo da janela é sua “pedra angular” (Alloa 2015, 115). A janela da locomotiva ocupará, portanto, o lugar do quadro tradicional das obras pictóricas, se tornando o *locus* privilegiado, onde se pode “dar a ver” o mundo. A locomotiva se torna figura recorrente na iconografia canônica da história do cinema, em especial nos primeiros dois decênios do século. Ela aparece de forma central em *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, *The Lonedale Operator* (1911), *A Girl and Her Trust* (1912), ambos de D. W. Griffith, e em filmes de comédia, veja-se os *stunt acts* de Buster Keaton, como *One Week* (1920), *Sherlock Jr.* (1924), *A General* (1926), além de ser também um personagem crucial em filmes do gênero *western*, como *The Iron Horse* (1924), de John Ford.

É curioso como em diversos destes filmes de Griffith são as novas tecnologias e as maravilhas do mundo industrial, como a locomotiva, o telefone e o telégrafo, que se tornam os clássicos “ajudantes” das fábulas. Os carros substituem o cavalo branco dos contos de fadas, os telefones substituem os mensageiros. Agora são as máquinas incansáveis os coadjuvantes que auxiliam o herói em sua jornada. Em *Train Again*, a primeira cena se inicia com cavalos dos filmes *western* sendo derrubados por uma locomotiva a vapor implacável. A máquina do progresso, que todos atropela, é tão veloz que no fim implode. A montagem parece comportar um comentário irônico acerca dessa veloz substituição de duas “naturezas” do/no cinema, seja a aniquilação das atrações do primeiro cinema para dar lugar a uma forma-cinema dominante assente na narrativa seja a substituição dos animais pelas máquinas.

(cit. Costa 2005, 77-78), *The Great Train Robbery* contém o embrião do cinema narrativo como o conhecemos hoje.

Em última instância, o filme parece comentar subliminarmente sobre a exacerbação da velocidade dos *action movies*. O cinema narrativo, pautado por uma série de ações encadeadas e espetaculosas, culminou no cinema de pós-produção *blockbuster* da atualidade, como as franquias *Velozes e Furiosos (Fast & Furious)*, desde 2001) e *Transformers* (desde 2007), onde, curiosamente, são as próprias máquinas antropomorfizadas alçadas a protagonistas e heróis da trama. Esta carga irônica está patente na escolha de Tscherkassky, que se apropria de cenas de filmes como *Lone Ranger* (2013), dirigido por Gore Verbinski e estrelado por Johnny Depp, com bilheteria de cerca de 260 milhões de dólares, e *Unstoppable* (2010), dirigido por Tony Scott, estrelado por Denzel Washington, com bilheteria estimada em 167,8 milhões de dólares. Ambos são exemplos de filmes hollywoodianos recentes que reutilizam a mesma fórmula e técnicas de apreensão do espectador, que se centralizam no *motif* do sequestro e/ou da locomotiva desgovernada, enredo reencenado há pelo menos um século.

Tscherkassky regressa então ao passado do cinema e devolve ao presente acelerado as imagens de filmes “esquecidos”: *Mosaik im Vertrauen/ Mosaic in Confidence* (1955), de Peter Kubelka, *The Wonder Ring* (1955), de Stan Brakhage, *Castro Street* (1966), de Bruce Baillie, *Fuji* (1974), de Robert Breer, *Eureka* (1974), de Ernie Gehr, *The Georgetown Loop* (1996), de Ken Jacobs e *RR* (2007), de James Benning. Ao conduzir seu trem-fantasma com o olho no retrovisor, Tscherkassky retorna o olhar para este *corpus* soterrado pelo monumento do cinema canônico hollywoodiano, buscando inserir estes filmes, ou melhor *inscrevê-los* (para usar o termo psicanalítico), na história, escavando-os ou literalmente rasurando a superfície da história oficial do cinema.

*Train Again* parece também dialogar com o sentimento de “sublime tecnológico” identificado por David E. Nye (1996). Nye afirma que a experiência do sublime kantiano, cuja experiência contemplativa diante das forças onipotentes da natureza oferecia uma espécie de prazer negativo, unindo afetos como o terror e o encanto, migra na sociedade industrial para um novo tipo de sublime: o sublime tecnológico. No século XIX, um novo tipo de experiência estética é propiciado não pelas intempéries naturais, mas pelo efeito de estar diante de grandes feitos tecnológicos da engenharia humana, como as pontes, as locomotivas, a bomba nuclear e o lançamento de naves espaciais.

Relembremos que Kant, nas 23.<sup>a</sup> a 25.<sup>a</sup> passagens da *Crítica da Faculdade do Juiz* (1790), dedicadas à “Analítica do sublime”, define o sublime

como uma expressão da natureza “que é absolutamente grande”, ou “sublime é aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno” (1993). O sublime estaria dentro das noções de grande (*quantum*) e de grandeza (*magnum*), que seriam conceitos distintos, em quantidade e magnitude. No primeiro se mede, compara, se diz e se elabora sobre o que é absolutamente grande, já no segundo, não há medida, é absoluto, sem comparação. O filósofo irá então distinguir o “sublime matemático” do “sublime dinâmico”. O primeiro seria representado pelo imensurável, cujo tamanho é infinito e incomensurável, como a sensação de estar diante da grandeza do mar, das montanhas ou do universo cósmico, mas onde é possível ter uma sensação de escala. Já o “sublime dinâmico” diz respeito às potências e forças físicas da natureza, como, por exemplo, o impacto de uma erupção ou a desordem causada por um terremoto. Na 26.<sup>a</sup> passagem, Kant definirá o sublime como algo que não pode ser medido nem reproduzido de forma calculada, seria antes uma experiência interior, produzida de acordo com as capacidades imaginativas de quem o experimenta, numa oscilação entre o nem muito perto e o nem muito longe, entre a apreensão e a contemplação, entre o concreto e o imaginado, e entre o fascínio e o horror.

Nye analisou quatro décadas entre 1828, quando Baltimore comemorou a construção de sua primeira ferrovia, e 1869, quando os EUA, de uma costa à outra, celebraram a inauguração de sua primeira ferrovia transcontinental. Nesse período, o sistema ferroviário possibilitou a integração de uma nova economia que veio incorporar o sentimento nacional norte-americano de comunhão universal entre os homens, propiciado pelo sentimento do sublime tecnológico. Curiosamente, ele nota que as locomotivas na cultura norte-americana passaram a ser batizadas com nomes femininos, como forma de “domesticação” dessas forças mecânicas sublimes (fascinantes mas aterrorizadoras), indicando uma certa carga erótica e uma paixão por elas. Nas palavras de Nye:

As mulheres desempenharam um papel vital na incorporação do objeto tecnológico na vida cotidiana. Passado o choque inicial do objeto sublime, ele foi domesticado e tornado familiar através de um processo de feminização. A locomotiva ferroviária logo se tornou uma “ela” (...). A feminização transformou o estranho em familiar e implicou o surgimento de um novo reino sintético, no qual as linhas entre natureza, tecnologia e cultura foram borradas, se não apagadas. (Nye 1996, 29, tradução minha)

Esta amálgama é também criada no filme de Tscherkassky, que mistura as imagens vertiginosas do trem na imagem de uma mulher fantasmagórica, que olha frontalmente a objetiva da câmera, quebrando a quarta parede ilusionista. É como se esta mulher representasse o lado B monstruoso das divas e *starlets* do cinema hollywoodiano clássico, e a figura feminina fosse a encarnação, ela mesma, do *phasma* ou da natureza espectral da *tabula rasa* que funda a experiência cinematográfica. A relação sub-reptícia com a natureza se torna mais evidente quando encontramos depois das engrenagens mecânicas de *Train Again*, no fim do filme, timidamente escondida, uma presença oculta. Por trás da *techné* mecânica, vemos, novamente – como no filme de Kubelka –, o surgimento de uma *physis* natural. No último *frame* de *Train Again* surge uma misteriosa árvore bruxuleante, que some tão rápido quanto aparece (Imagem 2). Essa é a chave de leitura ou o chiste do realizador, que dedica o filme a Kurt Kren (1929-1998), cineasta que Tscherkassky, em entrevistas, declara admirar, considerando-o uma figura “esquecida” injustamente pela fortuna crítica do cinema experimental.<sup>21</sup>

Kren, como já referimos, é um cineasta determinante para segunda e terceira gerações de cinema de vanguarda. Numa das suas obras-primas, *37/78 Tree Again* (1978), vemos a imagem de uma árvore sendo filmada durante 50 dias consecutivos (Imagem 3). A câmera é colocada num tripé no mesmo ângulo, enquadramento e distância da árvore por dias a fio, de forma que se condensam quase dois meses em três minutos e meio de duração. A partir da técnica de *time lapse* e da filmagem *frame-a-frame*, vemos as variações da intensidade de luz, cor, temperaturas e condições atmosféricas que assolam a árvore solitária.

<sup>21</sup> Tscherkassky (1996) considera Kurt Kren um pioneiro esquecido e “o pai do cinema pós-guerra de vanguarda”, equivalente a Stan Brakhage na Europa. O cineasta austríaco realizava a montagem serial de acordo com princípios matemáticos muito antes dos cineastas estruturais norte-americanos (seu primeiro filme é de 1953), mas não é citado por Sitney (2002). O facto é curioso, uma vez que Mekas e Brakhage tiveram contato com os acionistas, através de Kubelka, numa viagem a Viena, e Kren morou nos Estados Unidos durante os anos de 1978-1989, antes de voltar à sua terra natal. Malcom LeGrice (1978, 56-57) também reconhece a falta de atenção dos críticos norte-americanos à obra de Kren.



**Imagem 2:** *Frame final de Train Again (2021), de Peter Tscherkassky. | © SixPackFilms.*

Kren estabeleceu uma técnica de sobreposição e montagem na própria câmera, rebobinando o rolo e inserindo novas filmagens sobre porções ainda não queimadas, inserindo imagens “atrasadas”, sobrepostas, baralhando a linearidade cronológica. Para intensificar a potencialidade do caos entrópico, Kren filmou todo o processo com um rolo de película infravermelho vencido. Aqui vemos uma dobra metalinguística, o filme, como a árvore, também possui um caráter orgânico, está (re)expirando, em vias de morrer. A investigação de Kren, e, por conseguinte, a de seu “pupilo”, Tscherkassky, podem ser remetidas e associadas aos estudos da perspectiva do início da arte moderna.

Hans Belting (2015, 115) relembra que, num dos seus tratados sobre perspectiva, Leonardo da Vinci exortava os artistas a desenharem uma árvore numa placa de vidro atrás da qual se via uma árvore. Ao finalizarem o desenho, os estudantes deveriam compará-lo à árvore real. Da Vinci compreendia a perspectiva e a arte de um modo bastante sucinto e claro: como tudo aquilo que podia ser visto através de um vidro. A passagem da arte renascentista para a moderna se dá quando o ato de *per-spicere* (antigo verbo, proveniente do latim *perspicere*, do qual Dürer deriva a palavra “perspectiva”) passa a deixar de ser apenas o “perceber ou ver através” de uma superfície para representar o mundo de maneira *con-forme* o real, para aplicar a essa representação a percepção da passagem do tempo. Monet daria então continuidade a esta

questão da apreensão e representação da passagem do tempo, se tornando no pintor pai do pensamento serial no ocidente, ao lado de Duchamp e Warhol (Stoichita 2016, 216-217).



Imagem 3: Três stills do filme *Tree Again* (1978), de Kurt Kren. | Fonte: © SixPackFilms.

A ideia de uma repetição incessante no filme de Kren remonta, justamente, ao exercício da árvore de Da Vinci, assim como às pinturas seriais impressionistas de Monet – tal como as séries de mais de 30 pinturas de *Cathédrales de Rouen* feitas pelo pintor entre os anos de 1892 e 1894, e a série de telas da *Gare Saint-Lazare* de 1877, que também retratam (novamente) a locomotiva adentrando na estação, envolta em fumaça e numa velocidade furiosa. Kren, portanto, retoma o motivo da árvore e da repetição serial à sua maneira, agora através do olho mecânico do aparelho tecnológico, e não através da mão expressiva do pintor. Tanto *Train Again* como *Tree Again* invocam esse movimento na arte moderna, que narra a entrada numa quarta-dimensão (o tempo), como os impressionistas o fizeram, tentando absorver a chegada das tecnologias e velocidades industriais no universo da *mimesis*. *Train Again* invoca também, através da exploração da força “dinâmica” do movimento, uma experiência de um novo tipo de sublime, não mais puramente natural, mas o sublime visto através do olho mecânico da câmera, um sublime tecno-cósmico.

## Conclusão

Podemos concluir que o que une Kubelka, Tscherkassky e Kren é que os três partem de uma investigação fílmica feita de múltiplas janelas ou de

múltiplos pontos de vista simultâneos.<sup>22</sup> Partindo de uma experiência que hibridiza o olhar entre humanos e máquina, os três cineastas convocam, assim, uma virada *tecnocósmica* ou, quem sabe, *pós-humana* diante das imagens. Retornando a ligação à noção de *tabula rasa*, apresentada no início do texto, a ideia de potência pura do pensamento poderia se aproximar deste diálogo com este sublime multiperspectivado da natureza. O sentimento do sublime tecnológico pode ser associado à pura diferenciação permanente dos elementos naturais: a luz, a escuridão, o ruído, o silêncio, em que quase nada é perceptível, momentos em que o espectador toma consciência de que o que move/comove no cinema é, precisamente, a pulsação do aparecer/desaparecer, da matéria como acontecimento, como movimento e como tempo; neste processo, o espectador compreende que sua existência neste mundo é também transitória e efêmera.

O cinema desta tríade de cineastas aponta, também, para outros pontos de vista sobre os passados e futuros não-realizados do cinema, e assim retorna aos “pontos cegos” da historiografia do cinema. Neste artigo, convocamos as suas imagens num movimento a contrapelo de uma história cinematográfica ainda calcada na ideia de uma única janela para o mundo e assente numa temporalidade da narrativa linear. Nestes três filmes, vemos um trabalho de escavação que traz à luz um “outro-outro” cinema marginalizado pela história oficial – num duplo movimento de reelaboração traumática que proclama o gesto de “arruinar” as relíquias como ato inaugural iconoclasta de um possível novo *Genesis* do cinema.

Como no gesto do historiador intempestivo benjaminiano, estes filmes surgem para organizar o pessimismo, fazendo “puxar o freio de mão” da locomotiva desgovernada da história, para utilizarmos as palavras de Benjamin (cf. Löwy 2005), cuja imposição da narrativa teleológica totalitária sufocou a liberdade criadora no cinema, mas que ainda vibra, pulsante e latente, no cinema experimental. Estes filmes conclamam uma experiência já não ontológica do cinema, mas hantológica (Fisher 2012), na qual uma historiografia alternativa não mais foge de seus fantasmas estruturais, antes os abraça e incorpora como matéria viva-vertente.

<sup>22</sup>A técnica de múltiplas máscaras de Tscherkassky possui uma plasticidade em afinidade eletiva com a técnica que Kren usa em *31/75 Asylum* (1975), que também cria diversas “janelas” no mesmo plano. *31/75 Asylum* é composto por 21 máscaras redondas recortadas sobre um cartão preto, filmadas durante 21 dias em 3 rolos de filme, totalizando 90 metros e 8 minutos de duração. As imagens de Kren surgem como gotículas de chuva num vidro, no qual cada respingo revela um novo pedaço do quadro que compõe progressivamente uma paisagem cubista.

## Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto GHOST (2022.08396.PTDC) e ICNOVA (UIDB/05021/2020).

## Referências

- Agamben, Giorgio. 2015. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Alloa, Emmanuel (org.). 2015. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Aumont, Jacques. 2004. *O olho interminável [Cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Benjamin, Walter. 2014. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Charney, Leo, e Schwartz, Vanessa R. 2004. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Costa, Flávia Cesarino. 2005. *O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Derrida, Jacques. 2001. *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Elsaesser, Thomas. 2018. *O cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições SESC.
- Fisher, Mark. 2012. “What Is Hauntology?” *Film Quarterly* 66(1): 16-24. <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>.
- Foster, Hal. 2014. *O retorno do real: A vanguarda no final do século xx*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif.
- \_\_\_\_\_. 2009. “Arquivos da arte moderna.” *Revista arte & ensaios* 19 (19): 182-193. <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50850>.
- \_\_\_\_\_. 2004. “An Archival Impulse.” *October* 110: 3-22. <https://www.jstor.org/stable/3397555>.
- Gunning, Tom. 2012. “Finding the Way: Films found on a scrap heap.” Em *Found Footage: Cinema Exposed*, organizado por Marente

- Bloemheuvel, Giovanna Fossatti e Jaap Guldemon, 49-55. Áustria: EyeFilmMuseum.
- Heller, Eve e Tscherkassky, Peter. 2020. “Kubelka Remembers his Friend Stan Brakhage”, *La Furia Umana* Issue 44. Acessado em novembro de 2023: <https://www.lafuriaumana.com/peter-kubelka-remembers-his-friend-stan-brakhage/>.
- Jay, Martin. 2020. “Regimes escópicos da modernidade.” *ARS* 18(38): 329-349. Tradução de Lara Casares Rivetti. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121>.
- Kant, Immanuel. 1993. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Le Grice, Malcolm. 1978. “Kurt Kren” Em *Structural Film Anthology*. Editado por Peter Gidal, 56-63. Londres: British Film Institute (BFI).
- Löwy, Michel. 2005. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das Teses Sobre o Conceito de História*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Margel, Serge. 2017. *Arqueologias do fantasma (Técnica, cinema, etnografia, arquivo)*. Rio de Janeiro: Editora Relicário.
- Martelo, Rosa Maria. 2016. *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta – Sistema Solar.
- Mendes, Adilson. 2018. “Mais uma outra história do cinema?” Em *O cinema como arqueologia das mídias*, de Thomas Elsaesser, 8-17. São Paulo: Edições SESC.
- Notebook Column. 2022. “Peter Tscherkassky Introduces His Film *Train Again*.” Mubi. Acessado em março de 2022. <https://mubi.com/notebook/posts/peter-tscherkassky-introduces-his-film-train-again>.
- Novaes, Barbara Bergamaschi. 2022. *Cinema mal-dito de Peter Tscherkassky: Hantologia e a forma informe*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras (PPGLCC-PUC-Rio). <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.60700>.
- Nye, David E. 1996. *American Technological Sublime*. Massachusetts: MIT Press.
- Rancière, Jacques. 2013. *A fábula cinematográfica*. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, São Paulo: Papirus Editora.

- Sitney, Paul Adams. 2002. *Visionary Film: The American Avant-garde 1943–2000*. New York: Oxford University Press.
- Sodré, Muniz, e Paiva, Raquel. 2014. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- Stoichita, Victor I. 2016. *Breve História da Sombra*. Lisboa: KKYM.
- Tomkinson, Matthew. 2004. “Dream Work: The blur and the esthetic of genesis.” Site oficial de Peter Tscherkassky. Acessado em março de 2021. [http://www.tscherkassky.at/content/txt\\_ue/07\\_thomk.html](http://www.tscherkassky.at/content/txt_ue/07_thomk.html).
- Tscherkassky, Peter. 2012a. “There Must Be Something in the Water.” Em *Film Unframed: A History of Austrian Avant-garde Cinema*, editado por Peter Tscherkassky, 7-9. Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen/ SixPackFilm.
- \_\_\_\_\_. 2012b. “The World According to Kubelka”. Em: *Film Unframed: A History of Austrian Avant-garde Cinema*, editado por Peter Tscherkassky, 56-81. Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen/ SixPackFilm.
- \_\_\_\_\_. 2012c. “The Framework to Modernity: Some Concluding Remarks on Cinema and Modernism.” Em *Film Unframed: A History of Austrian Avant-garde Cinema*, editado por Peter Tscherkassky, 310-317. Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen/ SixPackFilm.
- \_\_\_\_\_. 2005. “Epilog, Prolog. “Autobiografische Notate entlang einer Filmographie.” Em *Peter Tscherkassky*, organizado por Alexander Horwath e Michael Lobenstein, 101-160. Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Lord of the Frames: Kurt Kren*. Translation by Elisabeth Frank-Großebner. Vienna: Kurt Kren at Wiener Secession Catalog.
- Xavier, Ismail. 2005. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.
- Wees, William C. 1993. *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.

**Filmografia**

- Adebar* [curta-metragem, 16mm]. Peter Kubelka. SixPackFilm. Áustria, 1957. 1 min.
- Arnulf Rainer* [curta-metragem, 16mm]. Peter Kubelka. SixPack Film. Áustria, 1960. 6 min.
- A General* [longa-metragem, 35mm/digital]. Buster Keaton. United Artists (MGM/Amazon). EUA. 1926. 75 min.
- Castro Street* [curta-metragem, 16mm]. Bruce Baillie. Centre Pompidou. EUA. 1996. 9 min.
- Eureka* [média-metragem, 16mm]. Ernie Gehr. Smithsonian American Art Museum. EUA. 1974. 30 min.
- Fuji* [curta-metragem, 16mm] Robert Breer. Anthology Film Archives / Library of Congress. EUA. 1974. 8 min.
- Lone Ranger* [longa-metragem, digital]. Gore Verbinski. Walt Disney Studios Motion Pictures. Estados Unidos, 2013. 149 min.
- L'Arrivé* [curta-metragem, 16mm & 35mm] Peter Tscherkassky. SixPack Film/Light Cone Áustria, 1998. 2 min.
- Mosaik im Vertrauen/ Mosaic in Confidence* [curta-metragem, 35mm]. Peter Kubelka. SixPack Film. Áustria. 1955. 16 min.
- Motion Picture* [curta-metragem, 16mm & 35mm] Peter Tscherkassky. SixPack Film/Light Cone. Áustria, 1984. 3 min.
- One Week* [curta-metragem, 35mm/digital]. Buster Keaton. Metro Pictures Comporation. EUA. 1920. 19 min.
- RR* [longa-metragem, 16mm] James Benning. EUA. 2007. 111 min.
- Schwechater* [curta-metragem, 16mm]. Peter Kubelka. SixPack Film. Áustria, 1958. 1 min.
- Sherlock Jr.* [media-metragem, 35mm/digital]. Buster Keaton. Metro Pictures Comporation. EUA. 1924. 45 min.
- Train Again* [curta-metragem, 35mm] Peter Tscherkassky. SixPack Film. Áustria, 2021. 20 min.
- Tree Again* [curta-metragem, 16mm] Kurt Kren. SixPack Film. Áustria, 1978. 3 min.
- The Girl and Her Trust* [curta-metragem, 35mm/digital]. D.W Griffith. Biograph Company. EUA. 1912. 17 mins.

*The Georgetown Loop* [curta-metragem, 35mm]. Ken Jacobs. Light Cone. EUA. 1996. 11mins.

*The Great Train Robbery* [curta-metragem, Paper Print/Digital]. Edwin S. Porter, Estados Unidos, 1903. 12 min.

*The Iron Horse* [longa-metragem, 35mm/digital]. John Ford. Fox Film Corporation. EUA: 1924. 133 min.

*The Lonedale Operator* [curta-metragem, 35mm/digital]. D.W Griffith. Biograph Company. EUA. 1911. 17 min.

*The Wonder Ring* [curta-metragem, 16mm]. Stan Brakhage. Light Cone. EUA. 1955. 4 min.

*Unstoppable* [longa-metragem, digital]. Tony Scott. 20th Century Fox. Estados Unidos, 2010. 98 min.

### Natural Physis and Technological Sublime in Three Austrian Experimental Cinema Case Studies: *Arnulf Rainer* (1960), *Tree Again* (1978) e *Train Again* (2021)

**ABSTRACT** Peter Kubelka, Kurt Kren and Peter Tscherkassky represent three different generations of Austrian *avant-garde* cinema. In this paper, I analyze one “opuscule film” from each of these filmmakers, namely *Arnulf Rainer* (1960), *37/78 Tree Again* (1978) and *Train Again* (2021). These works engender and manifest the nature of the film in the film, emphasizing the “haptical” senses, claiming the visceral qualities of the film, reminding us that film is also made of organic materials and can also be considered a living being, susceptible to its own death. We demonstrate how, in the dialogical clash between two “bodies” – the filmic *corpus* and the spectatorial body –, a manifestation of nature (*physis*) can emerge. These films also investigate the apprehension of time, considered to be the “nature” and one of the intrinsic qualities of the cinema. It was precisely through the observation of still life and the natural landscape that several artists sought to capture the labile, impalpable, and atmospheric qualities of temporality. Apart from exposing how these “natural” studies return in these three case studies, we also demonstrate how these films approach the concepts of the Kantian sublime, now through a shift that substitutes the forces of nature by the forces of technology. We conclude that each of these filmmakers elaborates, in his own way, new chapters on the relationship between cinema and nature, in a dialectical and intermedial apprehension within the visual arts field. To achieve this, we use concepts from Jacques Aumont, Giorgio Agamben, David E. Nye and Victor Stoichita.

**KEYWORDS** Experimental cinema; cinema and nature; structural cinema; cinema and philosophy; cinema and other arts; intermedia studies.

Recebido a 15-01-2024. Aceite para publicação a 22-04-2024.