

ASPECTOS COMPOSICIONAIS NA OBRA DE MICHAEL SNOW

Lucas Baptista

Resumo

O artigo procura apontar questões relativas à composição de alguns dos filmes do cineasta canadense Michael Snow, a partir de comentários sobre características encontradas em sua obra, e uma análise de seu filme *Wavelength* (1967). Em um primeiro momento, será apresentada uma noção de composição no cinema com base em definições de Jacques Aumont e Hollis Frampton. Em seguida, através de padrões evidenciados por estes e outros autores, serão expostos certos temas recorrentes no que diz respeito ao estudo da composição cinematográfica. A obra de Snow será então comentada em seus aspectos mais gerais, e alguns de seus traços mais marcantes serão salientados. Por fim, será realizada uma análise de um de seus filmes, como uma manifestação específica a estabelecer relações entre os tópicos até então descritos.

Palavras-chave: Cinema; composição; Michael Snow.

Abstract

This article points out questions related to the composition of a number of films by the canadian filmmaker Michael Snow, beginning with commentaries on his work and then analyzing his film *Wavelength* (1967). At first, it will present a definition of filmic composition based on Jacques Aumont and Hollis Frampton. In addition, certain patterns studied by these and other authors will be clarified, exposing recurring themes concerning the composition in film. Snow's work will then be studied in its general aspects, to which will follow an analysis of one of his films and an attempt to establish relations between the topics so far described.

Keywords: Cinema; composition; Michael Snow.

Para que uma pesquisa sobre a composição no cinema seja realizada, devemos primeiramente deixar claro o sentido pelo qual entendemos o termo “composição” nesse contexto. Se nos voltamos para outras artes, especialmente àquelas nas quais o termo é utilizado com mais frequência, como a música, encontramos definições como a de Koellreutter, que divide a composição musical em quatro estágios: a conscientização da ideia, a concepção formal, a escolha do repertório dos signos musicais e a sua estruturação – posteriormente apresentados como: *concepção, seleção e articulação dos elementos*.¹ Na pintura, Kandinsky ressalta a existência de *elementos básicos*, dos quais depende a própria existência da obra de arte, e os diferencia dos *elementos secundários*; o estudo da arte consistiria no entendimento dos princípios relativos às aplicações e combinações desses elementos, em diferentes gradações.²

Tomando a terminologia de Koellreutter como exemplo, podemos nos perguntar se, suficientemente generalizada, ela serviria para uma definição da composição cinematográfica. Um resultado aproximado é a definição dada por Jacques Aumont, que considera a composição como *a ordem, as proporções e as correlações das diferentes partes de uma obra de arte*.³ Para que tal proposição sirva de base para nossa análise, e considerando a indicação de Kandinsky, devemos buscar o que se entende por um “elemento” na composição cinematográfica, e como é estabelecida a sua articulação.

No texto para uma conferência sobre composição, o teórico, fotógrafo e cineasta experimental norte-americano Hollis Frampton sugere uma série de tópicos que, segundo sua argumentação, aponta possibilidades para o estudo da composição no cinema. Frampton se diz em busca de uma “morfologia baseada na maneira como os filmes são feitos”, e a partir deste ponto, resume a criação cinematográfica em dois estágios, *filmagem* e *montagem*. Diferentes concepções de composição cinematográfica, Frampton continua, enfatizam uma ou outra etapa. Alguns

¹ Cf. Koellreutter, H.J. *Introdução à Estética e à Composição Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1987, p. 25-26.

² Cf. Kandinsky, Wassily. *Point and Line to Plane*. Nova York: Dover, 1979, p. 18-20.

³ Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2001, p. 57.

defendem que a montagem nada mais é que o último estágio de um esquema que preestabelece todas as características do material cinematográfico; para outros, a montagem é a decodificação racional das implicações desse mesmo material. Entre os dois pólos não há uma zona estritamente demarcada, mas um campo contínuo.⁴

Os pólos sobre os quais o campo é modulado – as duas tendências, enfatizando a filmagem ou a montagem –, são encontrados em algumas divisões e descrições de teorias cinematográficas. Noel Carroll agrupa algumas teorias em vertentes que ele denomina *criacionista* (Arnheim, Eisenstein) e *realista* (Bazin, Kracauer).⁵ As mesmas teorias são analisadas por Dudley Andrew, que, em consonância com os exemplos de Carroll, as divide nas tradições *formativa* e *realista*. Andrew as compara através de quatro categorias, que encara com quatro perguntas feitas aos autores: matéria-prima (perguntas sobre o veículo, sua relação com a realidade, uso de tempo e espaço); métodos (o processo criativo); formas e modelos (os tipos de filmes que foram ou poderiam ser feitos); objetivo (valor ou significado).⁶ Para os realistas, o registro fotográfico seria enfatizado positivamente como o próprio traçado da luz perante a câmera, a marca da realidade a ser representada através de planos longos e montagem mínima. Os autores criacionistas/formativos, partindo de uma visão comum no século XIX, segundo a qual a mera reprodução fotográfica da realidade não constitui uma inclinação artisticamente válida, defenderiam um cinema que manipula e reconstitui o real, exaltando seus aspectos “expressivos”. Para os primeiros, a ênfase é dada à realidade como unidade a ser registrada pela câmera; para os segundos, a ênfase é dada aos aspectos que possibilitam organizar relações entre as partes – destacam, assim, respectivamente, a filmagem e a montagem.

⁴ Cf. Frampton, Hollis. “Notes on Composing in Film”. In: JENKINS, Bruce (ed.). *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*. Cambridge/ Londres: The MIT Press, 2009, p. 155.

⁵ Cf. Carroll, Noel. *Mystifying Movies*. Nova York: Columbia University Press, 1988, p. 106-111.

⁶ Cf. Andrew, Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

O cinema estrutural

Implícita na posição realista está a noção de que o elemento cinematográfico fundamental é o *plano*. Se o registro fotográfico através do tempo é tido como o objetivo do cinema, e se a montagem é vista como algo a ser mantido o tão afastado quanto possível, então o “bloco de realidade” capturado pela câmera deve permanecer a unidade a ser articulada. Antagonistas do realismo, como Eisenstein, defendem a utilização da montagem como articulação especificamente cinematográfica, e as relações a serem estabelecidas pelos cortes como maneiras de criar e sugerir ideias que não seriam consideradas inerentes ao material. Mas tanto Eisenstein como Arnheim ou Balázs partem do princípio de que o plano é a unidade a ser articulada. Ainda que defendam a manipulação expressiva de suas propriedades plásticas e temporais, é também no “bloco de realidade”, no registro fotográfico contínuo, que eles observam suas unidades cinematográficas.

Diretamente influenciado pelos defensores da montagem, o “cinema estrutural” é definido por Peter Gidal como essencialmente materialista. Os filmes que são agrupados por este termo estabeleceriam relações dialéticas entre o achatamento da tela, a granulação do negativo, a luz, o movimento da câmera, e a realidade supostamente representada. Gidal aponta que tanto a ênfase no confronto com a representação como a utilização de dispositivos que evidenciam a técnica e o meio cinematográfico constituem uma tentativa contínua de “destruir a ilusão”. Minimizando o “conteúdo” – a relação entre experiências representadas realisticamente –, essas possibilidades técnicas colocariam o espectador de frente à forma ou sistema do filme, de modo que esta se tornaria sua própria narrativa.⁷

Essas características aproximam os cineastas estruturais do modernismo como definido por Greenberg: “a intensificação da tendência auto-crítica iniciada pela filosofia kantiana”. Sua essência estaria no uso de métodos característicos para que uma disciplina critique a si mesma, não para subvertê-la, mas para afirmá-la mais firmemente em sua área de competência. O pensamento modernista busca demonstrar o que é único e específico de cada forma, quais efeitos e operações

⁷ Cf. Gidal, Peter (ed.). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, 1978, p. 1-2.

limitam suas atuações, assim como constituem seus terrenos particulares, exclusivos: surge deste modo a noção de que a área específica de cada arte coincide com seu próprio meio.⁸

A filiação modernista da tendência criacionista, mais pronunciada a partir dos anos 60, leva alguns cineastas estruturais a postularem um cinema estritamente baseado em sua materialidade, portanto se afastando dos resquícios que aproximavam Eisenstein e Arnheim dos teóricos realistas. Peter Kubelka não considera mais o plano como a unidade mínima do cinema, mas o *fotograma*. O cinema, para Kubelka, não apenas não depende do plano, como não depende sequer da representação do movimento, pois a análise material da faixa de filme nos leva à conclusão de que ela é constituída por imagens estáticas. A articulação se faz, portanto, entre os fotogramas: ela pode ser “uma colisão forte entre fotogramas, ou uma sucessão fraca de fotogramas, o que seria um plano (quando um fotograma é muito semelhante ao próximo e ao seguinte)”.⁹

Os ataques à representação realista levam ainda ao conflito entre diferentes concepções de temporalidade nas composições. Alguns dos aspectos utilizados na construção desses conflitos são citados por Gidal: (1) o “tempo real”, do plano como bloco de realidade registrada continuamente; (2) o “tempo ilusionista”, em que a temporalidade da representação é construída a partir da temporalidade real; (3) o “tempo pós-newtoniano”, em que não há valor representativo ou atual, apenas a interação e o “momento” entre a obra e o espectador.¹⁰ Um exemplo de utilização da terceira modalidade de tempo seria a sugestão de Kubelka de que o cineasta, como um compositor organizando sua obra em uma notação, dispõe as partes como “seções de tempo” dentro de uma estrutura geral – não mais dependendo do conteúdo fotografado, mas unicamente das relações propostas no material.¹¹

⁸ Cf. Greenberg, Clement. “Modernist Painting”. In: O'BRIAN, John (Ed.). *Clement Greenberg - The Collected Essays and Criticism, Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1988, p. 85-87.

⁹ Cf. Kubelka, Peter. Apud ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. *Peter Kubelka: A Essência do Cinema*. São Paulo: Babushka, 2002, p. 19-23.

¹⁰ Gidal, Peter (ed.). *Structural Film Anthology. Op. cit.*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*

Michael Snow

Nascido no Canadá em 1929, e tendo começado sua carreira como músico e pintor, Michael Snow se envolve com o círculo de cinema experimental de Nova York em meados dos anos 60, quando se muda para os EUA. Além de música, pintura e cinema, sua obra também inclui escultura, fotografia e instalações.

Estratégias tipicamente modernistas, como a redução e simplificação dos elementos, e a busca pela "pureza" dos meios, também se apresentam como parte de sua prática geral. Assim como Kubelka, Snow considera a possibilidade de dispor “seções de tempo”, definindo a composição de *So is this* (1983) como o “controle de durações”. Constituído unicamente por palavras filmadas separadamente, e organizadas de modo a formar frases apresentadas em diversos padrões rítmicos, o filme revela a linguagem como um dos tópicos recorrentes em parte de sua obra. Como filme mudo e completamente focado na leitura e duração das palavras¹², *So is this* representa um exemplo “puro” de sua exploração lingüística, recusando a ilusão realista. A mesma articulação de seções temporais é feita em *One second in montreal* (1969), também silencioso, mas utilizando uma série de fotografias, e portanto guardando ainda alguma estreita relação com o “real” na forma de imagens.

Em *Rameau's Nephew* (1974), essa exploração se dá através de relações entre som e imagem, especialmente pela linguagem falada: cada sequência do filme aborda uma possibilidade dessa interação, indo desde a sincronia (o elemento visualizado é o mesmo que gera o som que se ouve) até os mais variados tipos de assincronia (atrasos e deslocamentos do som em relação à imagem, dissociação de tipos de ruído e imagem, descrições narradas que gradualmente se afastam do que é visto, etc.). Neste filme especificamente, pode-se dizer que Snow apresenta o que seria um exemplo da definição realista de cinema – um “bloco de realidade” registrado, com sincronia de som e imagem –, e sucessivas variações em torno de seus elementos. Utilizando os materiais considerados pela tradição realista, o filme expõe, assim, as possibilidades composicionais resultantes de desvios formalistas.

Outra vertente na obra de Snow é a de seus filmes compostos por

¹² Snow, Michael. Apud Michelson, Annette. “The Sound of Music: A Conversation with Michael Snow”, in *October* v. 114, Nova York: The MIT Press, 2005, p. 56.

investigações das relações entre câmera e espaço, geralmente através de movimentos repetidos sistematicamente. *Back and Forth* (1969) apresenta uma série de panorâmicas realizadas numa sala de aula, em planos longos, enquadrando sucessivamente o canto esquerdo e então o direito, num movimento que varia de velocidade no decorrer do filme. Ao mesmo tempo em que pessoas entram e saem da sala, a câmera passa a se mover em velocidades maiores ou menores, por vezes estabelecendo uma relação direta entre a quantidade de espaço vazio na sala e a velocidade do movimento – quanto menos pessoas, mais rápida a câmera se move; quanto mais pessoas, mais devagar. Esse sistema revela não apenas uma modulação da relação entre o ponto de vista da câmera e o espaço registrado, mas também entre as propriedades da imagem visualizada: durante os movimentos lentos, a sala é vista de maneira ampla e em foco; durante os movimentos mais rápidos, toda a imagem se abstrai em manchas que atravessam a tela e reforçam sua condição de superfície.

La région centrale (1971), fazendo uso de uma grua construída por encomenda, estende essa modulação a combinações entre os eixos vertical, horizontal e ao redor da própria lente. Fixada no topo de uma montanha, a grua realiza movimentos a partir de um controle previamente estabelecido por Snow; os planos, de durações variadas, são então ordenados e separados por curtos intervalos em que apenas um X é visualizado sobre a tela escura. O princípio de modulação de velocidade utilizado em *Back and Forth* retorna em *La région centrale*, dessa vez sobre um período de tempo maior: enquanto *Back and Forth* dura 52 minutos e possui pouca variação de luz, *La région centrale* dura 180 minutos, e seus planos mostram diferentes períodos, de um dia ensolarado até a noite. As variações de velocidade também evidenciam a gradual passagem da ilusão de profundidade à abstração que destaca a superfície material do filme. Mas desta vez não há relação estabelecida entre as propriedades da câmera e do espaço registrado; tendo seus movimentos programados de antemão, a máquina simplesmente os executa de maneira impessoal, e a paisagem se acha desprovida de elementos humanos ou mesmo remotamente ligados à civilização.

Este último ponto poderia sugerir, pelo pré-estabelecimento de parâmetros, uma aproximação da terceira modalidade temporal exemplificada anteriormente por Kubelka (o tempo construído à parte da realidade registrada), mas a recorrência dos

elementos da paisagem em períodos diferentes do dia aponta para uma aproximação da segunda modalidade de tempo, aquela em que o tempo “atual” é articulado em uma reconstrução de sua duração.

Wavelength

É em uma relação de dupla aproximação, um posicionamento ambíguo entre essas tendências, que se situa *Wavelength* (1967). O próprio Snow descreve o filme como um zoom contínuo que dura 45 minutos e vai de um plano aberto em um apartamento até um close em uma de suas paredes, revelando uma fotografia de ondas no mar. A sala e o zoom são “interrompidos por quatro eventos humanos”, incluindo uma morte. O som nessas ocasiões é sincronizado, com música e diálogo, ocorrendo simultaneamente com um som sintetizado, uma onda senoidal em crescendo.¹³ Snow diz ainda que pretendia fazer “um somatório de seu sistema nervoso, inclinações religiosas, e ideias estéticas”. Ele continua: “Eu estava tentando planejar um monumento temporal no qual a beleza e a tristeza da equivalência fossem celebradas, [...] um pronunciamento definitivo de um espaço-tempo puramente fílmico”.¹⁴

Uma descrição mais rigorosa da obra não a colocaria como um “zoom contínuo”, mas uma série de planos ordenados de modo a sugerir uma continuidade entre eles, já que alguns cortes são perceptíveis. Os planos têm durações diferentes, mas a velocidade do zoom permanece a mesma no decorrer do filme, constante como o crescendo da onda senoidal.

Os quatro eventos humanos aos quais Snow se refere são, em ordem de aparição: (1) uma mulher supervisiona a arrumação de uma estante; (2) a mesma mulher retorna com uma amiga e ambas ouvem uma música no rádio; (3) um homem entra no quarto e cai no chão; (4) a primeira mulher retorna, encontra o homem caído, liga para alguém avisando que há um cadáver no apartamento, e

¹³ Cf. Snow, Michael. Apud Sitney, P. Adams. *Visionary Film*, Nova York: Oxford University Press, 2002, p. 352.

¹⁴ *Ibid.*

depois vai embora. Caso o filme fosse realmente composto por um único plano, as relações temporais entre esses eventos fariam parte da primeira modalidade descrita por Gidal – o tempo “real”, idêntico ao experimentado pelo cineasta no momento do registro. Isso indicaria ainda uma relação direta entre o tempo total da obra e a frequência com que o zoom é realizado. A gradual concentração do campo de visão e os intervalos entre os eventos estariam sob uma mesma medida, e o filme constituiria, dessa forma, um exemplar de cinema realista. Mas num caso em que a continuidade é construída através da disposição de uma série de planos que formam um único movimento, num mesmo espaço, a aproximação com o realismo se daria pela segunda modalidade temporal, o tempo “ilusionista”.

A estratégia de Snow, no entanto, é mais complexa. Os planos são ordenados de modo a sugerir a continuidade do zoom no espaço do apartamento, mas esse movimento é interrompido sucessivamente por interferências diretas no material fílmico. Enquanto o som dos “eventos humanos” permanece sincronizado, a onda senoidal surge sem qualquer referência visual, e segue até os segundos finais, aumentando constantemente sua altura. Além disso, a configuração da câmera é alterada através de filtros de diferentes cores, ou de mudanças na abertura do diafragma. Por fim, apesar de alguns dos cortes entre os planos serem breves a ponto de serem quase imperceptíveis, outros, mais pronunciados, reforçam o caráter de ilusão interrompida, com mudanças bruscas no som e na imagem.

Considerando a quantidade de manipulação de elementos materiais para “atacar a ilusão”, *Wavelength* seria visto como um exemplar de cinema estrutural mais extremo, como os filmes de Kubelka ou Paul Sharits. Mas a manipulação de Snow coexiste com a continuidade do zoom, do espaço, eventuais sincronias entre som e imagem, e o paralelismo entre o crescendo da onda e a concentração do campo de visão. Estes aspectos, apesar de não caracterizarem a ilusão realista, dependem inteiramente de algumas das bases do realismo. A manutenção da ilusão como fundamento para a exploração de características do material: é dessa forma que *Wavelength*, apesar de ligado aos ataques à ilusão, permanece desenvolvendo uma continuidade “sob a superfície”.

Snow se diz interessado no equilíbrio entre as ilusões espaciais e os “fatos de

luz na superfície”.¹⁵ Ele menciona esse equilíbrio na pintura como a relação entre a tinta e as formas que essa tinta representa na tela, fazendo com que a obra seja ao mesmo tempo algo em si, e também a representação de outra coisa.¹⁶ A oposição entre a superfície e a profundidade de sua ilusão, os aspectos hápticos e óticos da imagem, também estão presentes em *Back and Forth* e *La région centrale*, mas na forma de momentos fugidios, como extremos na movimentação variável. É apenas em *Wavelength* que Snow focaliza essa oposição em uma continuidade que permite ao mesmo tempo a composição de seções de tempo – não mais puras, como em *So Is This*, mas através da divisão da continuidade do zoom em partes manipuladas separadamente – e o crescendo audiovisual, resultante do paralelismo do zoom e da onda senoidal.

Se a composição, como define Aumont, é “a ordem, as proporções e as correlações das diferentes partes de uma obra”,¹⁷ então como são organizadas as partes de *Wavelength*? Em outras palavras: como é modulada essa relação entre ilusão e fato, entre espaço em profundidade e superfície, entre continuidade e interrupção? Para entender tais relações nos termos de Aumont, devemos observar as proporções e correlações entre as intervenções de Snow em sua própria continuidade – não a continuidade ilusionista e realista, mas aquela da segunda modalidade temporal, construída através da própria composição.

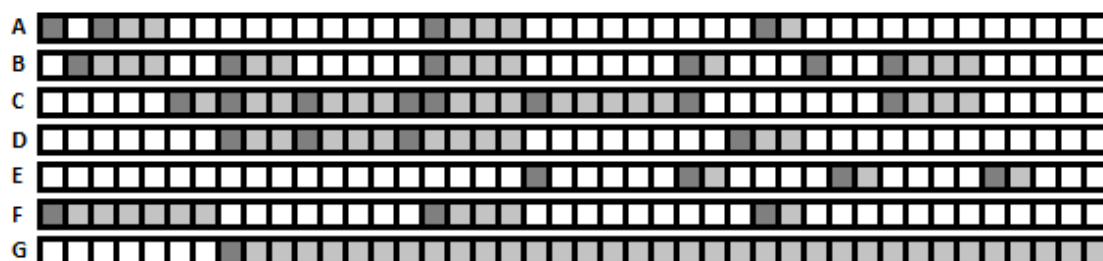
Sabemos que quatro “eventos humanos” surgem no decorrer do filme. Mas a abordagem de Snow os coloca em igualdade com os “eventos fílmicos”. Devemos, portanto, correlacionar tanto partes que tendam ao realismo como as que tendam ao materialismo. Considerando a “continuidade construída” como a base sobre a qual estas são articuladas, poderemos observar as relações através da linha do tempo que o filme desenvolve; saberemos, assim, em qual parte da linha – em qual momento do filme – se situam tais eventos, e a qual distância o evento A está do evento B. Observando a estrutura geral, poderemos saber, ainda, a frequência com que os eventos são apresentados, se há uma regularidade também nas proporções temporais, ou se algum outro padrão se evidencia.

¹⁵ Cf. Michelson, Annette. “About Snow”, in *October* v. 8. Nova York: The Mit Press, 1979, p. 111-112.

¹⁶ Cf. Snow, Michael. Apud Sitney, P. Adams. *Op.cit.*, p. 355-356.

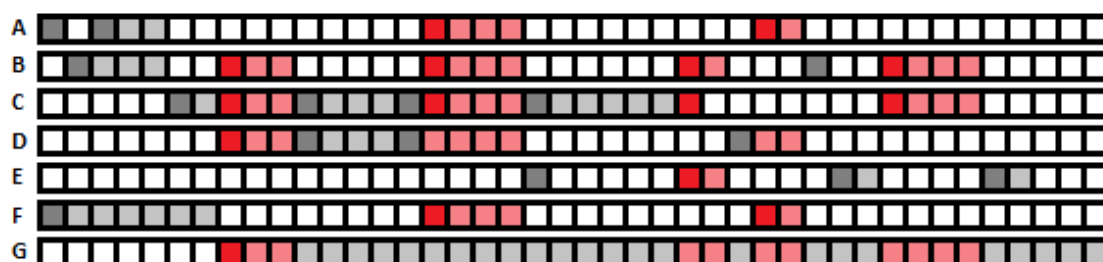
¹⁷ *Ibid.*

A seguir, será feita uma enumeração visual dos eventos, separados por categorias, e com suas posições indicadas na linha temporal do filme (em minutos), para que depois possam ser analisadas as relações entre as diferentes camadas de intervalos. Entre os aspectos da composição considerados estão: (A) os eventos humanos; (B) flashes de diferentes cores, que se repetem em ritmos curtos; (C) filtros colocados sobre a lente, também de diferentes cores, e com durações variadas; (D) mudanças na iluminação e no diafragma; (E) sobreposições na imagem; (F) cortes no som; e (G) a onda sintetizada.



Cada quadrado representa um minuto de filme, e cada linha representa uma das categorias citadas. Os quadrados preenchidos pelo cinza mais escuro representam os momentos em que as mudanças surgem, enquanto os quadrados preenchidos pelo cinza mais claro representam a duração geral do evento.

Podemos perceber, pela sobreposição das linhas, certas correlações entre os momentos de surgimento de alguns eventos. Alguns períodos concentram o surgimento de vários eventos, enquanto outros se sobrepõem, cruzando-se apenas em sua duração total. Se destacarmos na mesma imagem as relações de maior concentração, teremos a seguinte imagem:



Analisando a disposição geral e o cruzamento das diferentes categorias, pode-se concluir que o filme se inicia mais próximo da tendência realista, com apenas os flashes mais breves interrompendo a ilusão de espaço, tempo e som sincronizado. O primeiro corte mais incisivo na ilusão surge aos 8 minutos, quando o som ambiente é bruscamente interrompido pela entrada da onda sintetizada. Além disso, surgem no mesmo período as outras interferências na imagem, os filtros e as mudanças na luz e no diafragma. O terceiro evento, apesar de trazer de volta o som sincronizado, ocorre simultaneamente com as interferências, sendo assim a primeira combinação das duas formas até então. Aos 26 minutos, diferentes filtros coincidem, tanto a sobreposição como os flashes e filtros, precedendo o último evento. A última sobreposição, por sua vez, é precedida pela última seção simultânea de filtros e flashes.

Generalizando as áreas de maior concentração em apenas uma linha, então, temos a seguinte imagem:



Entre os quatro blocos destacados, apenas o segundo e o terceiro possuem eventos humanos; o primeiro e o quarto são constituídos unicamente pelas interferências fílmicas, seja na superfície da imagem ou na montagem da imagem e som. O primeiro bloco em branco, constituído em grande parte pelos dois primeiros eventos humanos, sustenta o maior “grau de realismo” de todo o filme, se tornando, assim como a sequência sincronizada de *Rameau’s Nephew*, o ponto extremo sobre o qual as outras combinações serão realizadas. Os seguintes blocos em branco, não concentrando as mudanças mais expressivas, se tornam passagens entre uma seção e outra, prosseguindo com as interferências correntes, mas nunca passando bruscamente para um estágio mais ou menos próximo do realismo.

A mudança inicial, que funciona como o gatilho para a sucessão de outras interferências, é o corte aos 8 minutos, que interrompe o som ambiente, fazendo surgir no mesmo período a onda sonora e outras mudanças mais bruscas na imagem.

Se até então o filme parece focado no registro contínuo do espaço e de eventos humanos, com a entrada da onda a continuidade é transposta para outro nível: da temporalidade real para a temporalidade composicional. Entretanto, as sucessivas interferências não alteram o fato visual fundamental do filme: o zoom contínuo que atravessa o apartamento. As mudanças ocorrem em blocos alternadamente mais e menos concentrados, mas sob elas a existência do quarto permanece, sendo entrevista nos intervalos, através de diferentes cores e em diferentes horas do dia.

A fotografia das ondas do mar, o ponto final e alvo do zoom, que parece atrair para si todas as energias, é gradualmente visualizada. No último terço do filme, já reconhecível como fotografia, ela se relaciona com outra série de mudanças na imagem: as sobreposições. A primeira delas surge no centro do filme, sendo extremamente breve; o surgimento da segunda coincide com outras interferências. Mas as duas últimas surgem praticamente isoladas de outras alterações visuais, e trazem consigo ainda outra característica: revelam segundos posteriores do filme, numa espécie de previsão. Deste modo, a atração que a foto parece exercer sobre o zoom coincide com a visualização mais clara de suas características na penúltima sobreposição; e, finalmente, coincide com a prefiguração do enquadramento final na última sobreposição, em que a foto preenche toda a tela.

A forma geral de *Wavelength* se aproxima, afinal, da forma de uma onda, ligando o título não apenas à fotografia, mas também à própria ordem, proporção e correlação de suas partes: a coordenação espacial baseada no comprimento do zoom; a coordenação temporal marcada pelo crescendo gradual da onda sonora; a utilização de filtros passando de uma cor à outra, descrevendo o espectro cromático; a contração e expansão das diferentes intervenções. A equivalência e a construção do espaço-tempo puramente fílmico se realizam precisamente na condução das várias linhas, próximas de um arranjo musical, com diferentes instrumentos descrevendo uma mesma curva harmônica e melódica.

Assim como a imagem da onda, com picos e vales, o filme conduz a tensão entre espaço e tempo, fato e artifício, profundidade e superfície, permanência e mudança, realismo e materialismo. O equilíbrio buscado por Snow não é estático, e não constitui o ponto final para onde o zoom se direciona; é, ao invés disso, construído através da dinâmica entre os opostos, no processo que é o próprio filme.

Lucas Baptista

Graduado em Cinema pela Universidade Estácio de Sá, atualmente mestrando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica.

Referências bibliográficas

- ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. *Peter Kubelka: A Essência do Cinema*. São Paulo: Babushka, 2002.
- ANDREW, Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2001.
- CARROLL, Noel. *Mystifying Movies*. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- GIDAL, Peter (ed.). *Structural Film Anthology*. Londres: British Film Institute, 1978.
- FRAMPTON, Hollis. "Notes on Composing in Film". In: JENKINS, Bruce (ed.). *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*. Cambridge/ Londres: The MIT Press, 2009.
- KANDINSKY, Wassily. *Point and Line to Plane*. Nova York: Dover, 1979.
- KOELLREUTTER, H.J. *Introdução à Estética e à Composição Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- MICHELSON, Annette. "About Snow", in *October* v. 8. Nova York: The Mit Press, 1979.
- _____. "The Sound of Music: A Conversation with Michael Snow", in *October* v. 114. Nova York: The MIT Press, 2005.
- O'BRIAN, John (Ed.). "Modernist Painting". In: *Clement Greenberg - The Collected Essays and Criticism, Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago/ Londres: The University of Chicago Press, 1988.
- SITNEY, P. Adams. *Visionary Film*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

Referências filmográficas

Wavelength (Michael Snow, Canadá e EUA, 1967)

Back and forth (Michael Snow, Canadá, 1969)

One second in Montreal (Michael Snow, Canadá, 1969)

La région centrale (Michael Snow, Canadá, 1971)

‘Rameau’s nephew’ by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen (Michael Snow, Canada, 1974)

So is this (Michael Snow, Canadá, 1983)