

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

IN MEMORIAM MICHAEL SNOW

3 de Novembro de 2023

WAVELENGTH / 1967

um filme de MICHAEL SNOW

Realização, Concepção, Direcção Artística, Som, Montagem: Michael Snow *Canção:* “Strawberry Fields Forever”, composta por John Lenon e Paul McCartney, *interpretada pelos Beatles Música:* Ted Wolff *Com:* Hollis Frampton (o homem que morre), Joyce Wieland, Amy Taubin, Lynn Crossman, Naoto Nakagawa, Roswell Rudd.

Produção: Estados Unidos, 1967 *Cópia:* 16 mm, cor, com pouquíssimos diálogos em versão original sem legendas, 45 minutos *Primeira exibição absoluta:* Maio de 1967, numa projecção privada no 41st Theater, em Nova Iorque, organizada por Michael Snow e Jonas Mekas, a que assistiram Jonas Mekas, Ken Jacobs, Flo Jacobs, Amy Taubin, Shirley Clarke, George Kuchar, Richard Foreman, Bob Cowan, Nam June Paik, etc. *Primeira apresentação pública:* 1967, no EXPRMNTL – 4ª edição do Festival Internacional de Cinema Experimental de Knokke-le-Zoute, Bélgica (Grande Prémio) *Inédito comercialmente em Portugal, Primeira exibição na Cinemateca:* 1995 (“Centenário do Cinema / 120 Chaves para a História do Cinema”).

Nota

WAVELENGTH é apresentado com CITYSCAPE (2019, 10 minutos) (“folha” distribuída em separado).

Reconhecido como um autor fundamental da arte contemporânea, em que o seu trabalho na pintura, na escultura, na fotografia, no cinema, mas também na música, tem deixado uma marca indelével comungando o traço reflexivo sobre a natureza da percepção, Michael Snow ocupa, no cinema, um lugar ímpar. Pode-se olhá-lo na perspectiva do cinema dito experimental ou de vanguarda, encará-lo no contexto do cinema estrutural americano dos anos 1960, designado por P. Adams Sitney justamente a propósito do seu trabalho (WAVELENGTH, <---> BACK AND FORTH, LA RÉGION CENTRALE), do de Hollis Frampton, Paul Sharits ou Tony Conrad. Notar-lhe a exemplaridade da obra e o caminho desbravado. Trata-se de um autor estudado, sobre o qual existem análises pormenorizadas, de conjunto bem como centradas nos mais icónicos trabalhos, sendo a este título WAVELENGTH um dos que mais tinta tem feito correr. Ainda em 2019, a retrospectiva integral na Cinemateca contou com a sua vibrante participação, dando a ver o conjunto da obra.

Insista-se, aqui, como a Michael Snow interessa a *matéria* cinematográfica, em que reconhece essencialmente *a luz e a duração*, que trabalhou de forma pioneira e decisiva nos seus trabalhos porventura mais influentes, WAVELENGTH e LA RÉGION CENTRALE (1971). Respectivamente filmados em Nova Iorque – numa semana de Dezembro de 1966, com uma câmara e uma objectiva Angenieux emprestadas por Ken Jacobs e diferentes tipos de película, posteriormente montado em Maio de 1967, WAVELENGTH resultou “de um ano de notas, pensamentos e ruminações”; e no deserto do Quebec – LA RÉGION CENTRALE é o *seu tour de force* registado ao longo de cinco dias por uma câmara com um braço mecânico engendrado para girar em várias direcções e captar a diferentes velocidades as imagens da paisagem em redor. No opus final, nos poucos minutos de CITYSCAPE (2019) que contrastam com a duração longa de LA RÉGION CENTRALE, Michael Snow regressa à elaboração metodológica da rotação em 360 graus, para nova experimentação partindo da ideia (descartada) de uma versão desse filme em formato IMAX. Interessar-lhe-ia, sim, captar *a sua cidade*, e *a energia da sua cidade*, Toronto, numa perspectiva raramente vista pelos seus habitantes. Em todo o caso, trata-se de “um dos meus trabalhos que lidam com o movimento da câmara, um interesse que remonta a WAVELENGTH”.

WAVELENGTH é um autêntico tratado, de grande concentração e muitos dados, explosivo na proposta, no gesto, nas texturas, nos avanços da banda de imagem e nas intromissões e interrupções da banda de som, nos

equivocos (de expectativa) que faz e desfaz ao longo de 45 minutos de imagens e sons que convocam não apenas uma série de acontecimentos e as suas variações, mas também os sentidos, as variações da luz, da cor e clarões (resultado do uso de diferentes tipos de película e do uso de filtros), do movimento dentro do quadro, sobreposições, sub e sobreexposições, o negativo. Quando, mais ao menos aos três minutos, justificado pela acção da rapariga que liga e desliga o rádio no interior do plano, se ouve o troço roufenho dos Beatles, *Strawberry Fields Forever*, as palavras da canção parecem colar-se à proposta formal do filme —

“Living is easy with eyes closed / Misunderstanding all you see / It's getting hard to be someone / But it all works out / It doesn't matter much to me / Let me take you down / 'Cause I'm going to Strawberry Fields / Nothing is real / And nothing to get hung about / Strawberry Fields forever / No one I think is my tree / I mean it must be high or low / That is you can't, you know, tune in / But it's all right / That is, I think, it's not too bad / Let me take you down / 'Cause I'm going to Strawberry Fields / Nothing is real / And nothing to get hung about / Strawberry Fields forever / Always, no, sometimes think it's me / But you know I know when it's a dream / I think, er, no, I mean, er, yes / But it's all wrong / That is I think I disagree / Let me take you down / 'Cause I'm going to Strawberry Fields”

Já não se ouve outra vez, “nothing is real”. “But it all works out”. Na realidade, a canção foi uma escolha de Snow, contrariando a primeira tendência para *aceitar* o que viesse da telefonia uma vez ligada, da mesma maneira que aceitava o ruído do trânsito da rua que invade o espaço e a banda sonora do filme. Contou mais tarde que o que a emissão radiofónica ofereceu, uma vez ligada, foi *Little Drummer Boy*, de Joan Baez, “que eu detestava” e para a qual não encontrava sentido possível no filme. É caso para dizer que faz todo o sentido, acrescentando que a complexidade de *WAVELENGTH* deriva justamente da sua planificação, na qual Snow podia *aceitar* o ruído da rua mas que planeou ao mais ínfimo pormenor durante muito tempo, convicto de se tratar “de um caso de vida ou de morte”.

Foi Jonas Mekas quem “levou” o filme ao festival de Knokke-le-Zoute, arranjando maneira de custear a mistura da banda óptica, e foi para essa apresentação que Snow escreveu sobre ele nestes termos: “...Querida fazer uma soma do meu sistema nervoso, noções religiosas e ideias estéticas. Estava a pensar num, a planear um, monumento ao tempo que celebrasse a equivalência da beleza e da tristeza, a pensar na tentativa de fazer uma enunciação definitiva do espaço e do tempo puramente cinematográficos, um balanço de ‘ilusão’ e ‘facto’, que se resumisse ao acto de ver. O espaço começa no olho da câmara (do espectador), está no ar, depois está no ecrã, e depois dentro do ecrã (na mente). O filme é um zoom contínuo que demora 45 minutos a ir do seu campo mais largo ao seu campo mais pequeno e derradeiro. Foi filmado com uma câmara fixa colocada numa das extremidades de um *loft* com 24 metros, captando a outra extremidade, uma fileira de janelas e a rua. Isto, o cenário e a acção que aí decorre são cosmicamente equivalentes. O espaço (e o zoom) são interrompidos por quatro acontecimentos humanos incluindo uma morte. Nesta ocasião, o som é síncrono, música e diálogos, que decorrem simultâneos com um som electrónico, uma onda sinusoidal que vai da frequência mais baixa (50 ciclos por segundo) à mais alta (1200 ciclos por segundo) em 40 minutos. É um *glissando* total e um espectro disperso que tenta utilizar as dádivas da profecia e da memória que só o cinema e a música têm para oferecer.”

Precise-se que Snow revelou mais tarde que a génese do filme foi a vontade de filmar um longo zoom — um zoom não é “uma coisa visual humanamente possível”, é a “funcionalidade de uma objectiva”, “uma experiência de crescimento permitida por uma objectiva zoom” — tendo depois encarado o zoom como “um recipiente de transformações”, para as quais concorrem os vários acontecimentos, aliás filmados fora da sua ordem no filme (a sua ordem no zoom) e implicando uma montagem em que houve cortes (pela mudança de bobines; por material que foi excluído). O *zoom contínuo* é portanto um *falso zoom contínuo*, feito à mão e com intervalos, com a distância focal da objectiva dividida em ajustes genericamente idênticos, entre a vista inicial mais aberta do espaço e a fotografia da parede do final em grande plano. A quase totalidade de *WAVELENGTH* foi filmada com a câmara fixa numa plataforma, que teve de ser descida supostamente mantendo o eixo horizontal no segmento final, mas acabando por sofrer uma deslocação ligeira. Na terminologia de Snow, é “um dos erros” da parte final do filme, explicando o fim em liquefação de *WAVELENGTH* na fotografia das ondas do mar, e não na da mulher que

caminha (duas das três imagens pregadas a pioneses na parede entre os vãos de duas das quatro grandes janelas do espaço do *loft*).

O longo movimento de aproximação à imagem fixa do mar (uma fotografia de Michael Snow que havia de ser capa do álbum de Steve Reich, *Four Organs / Phase Patterns*, 1970) a partir do plano geral do *loft* vai sendo cenário de momentos de acção, também habitada, quando meia dúzia de personagens faz a sua aparição nele: uma mulher dirige dois homens que trazem uma estante (“Acho que fica bem ali.”); duas mulheres entram no plano (o momento *Strawberry Fields*), um homem entra em campo para desaparecer de cena, uma mulher descobre-o mais tarde, já com ele fora de campo, e faz um telefonema (“Ele parece estar morto. Não, não está bêbedo, acho que está morto.”), no único dos momentos que reenvia para um acontecimento anterior, entretanto “esquecido” pelo filme que prossegue o seu curso como se nada fosse. De início aparentemente realista, e aparentemente narrativo, o filme vai-se descartando da convenção. O que aliás se pressente quando o ruído do trânsito que é silenciado pelo fechar de uma janela volta a invadir o espaço depois da canção, simultâneo à intromissão do “silvo” (o início da onda de frequência sonora), mantendo-se a janela fechada. Aberto a uma multiplicidade de ecos na banda de som, de variações de luz ou ainda dos movimentos da rua para lá das janelas ao longo da sua subtil progressão, *WAVELENGTH* avança inexoravelmente em direcção a um ponto fixo, fotográfico, que remete para a largueza do mar. Nessa progressão vai estreitando o campo de visão, implacável na sua desconsideração à “morte do homem”, por exemplo. Numa espantosa sintonia de propósitos, em – e de – *comprimento de onda*.

WAVELENGTH, hoje “um clássico” tão “clássico como *LA RÉGION CENTRALE*”, é capaz de ser um dos mais discutidos “filmes experimentais” de sempre. E se o rasgo é indiscutível, a ascendência notória, os elogios ditirâmbicos – em 1969, Manny Farber escreveu na *Artforum* que *WAVELENGTH* podia tornar-se “o *BIRTH OF A NATION* dos filmes *underground*” – também houve resistência declarada e persistente à suposta dureza da experiência. Michael Snow, a quem não faltava sentido de humor e que entretanto começou a mostrar algumas das suas imagens filmadas em contextos expositivos, mas como instalações, tratou do assunto em 2003: *WVLNT (OR WAVELENGTH FOR THOSE WHO DON’T HAVE THE TIME)** é a sua versão digital alterada e reduzida do filme, quinze minutos de três sobreposições de planos, isto é, no fundo um novo trabalho que põe em campo a simultaneidade. Porque *WAVELENGTH* lida, claro, com a experiência do tempo e do espaço, da duração, do enquadramento, do jogo entre o que está dentro e fora de campo, de certo modo voltando – explosivamente na confluência de camadas e pequenas ocorrências – à falsidade hitchcockiana do plano único e dirigindo-o à percepção do movimento dentro do quadro.

Maria João Madeira

* Além de *WVLNT*, Michael Snow regressou outras duas vezes aos materiais de *WAVELENGTH*: *Slidelength* (1967-71) propõe uma instalação de slides a partir de fotogramas do filme; *Waivelength* 2019 foi apresentado nesse ano por Snow e Mani Mazinani, como uma performance concebida para a Tate Modern’s Starr Cinema.