

M A N

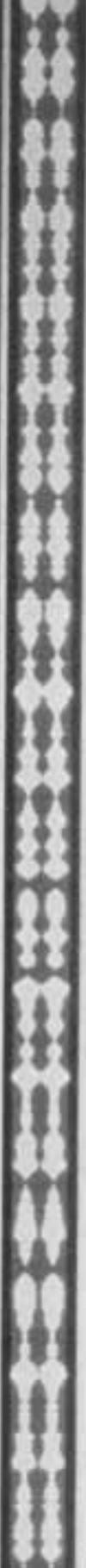
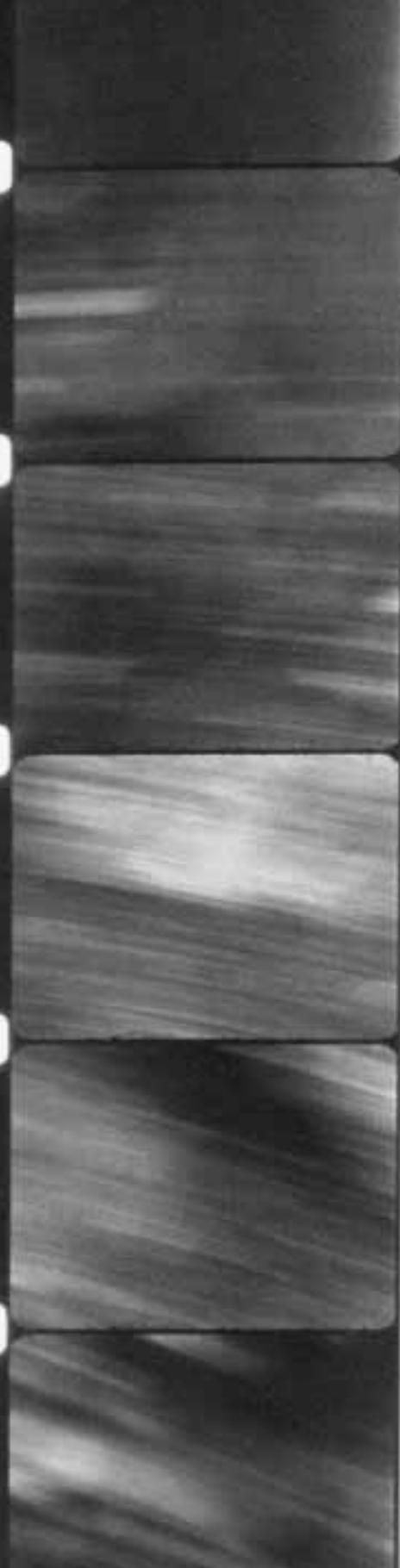
36

I + A

S A *

E T Y

F I



TRANSCENDENDO A FRAGMENTAÇÃO DA EXPERIÊNCIA: o *acousmètre* no ar nos filmes de Michael Snow

Randolph Jordan

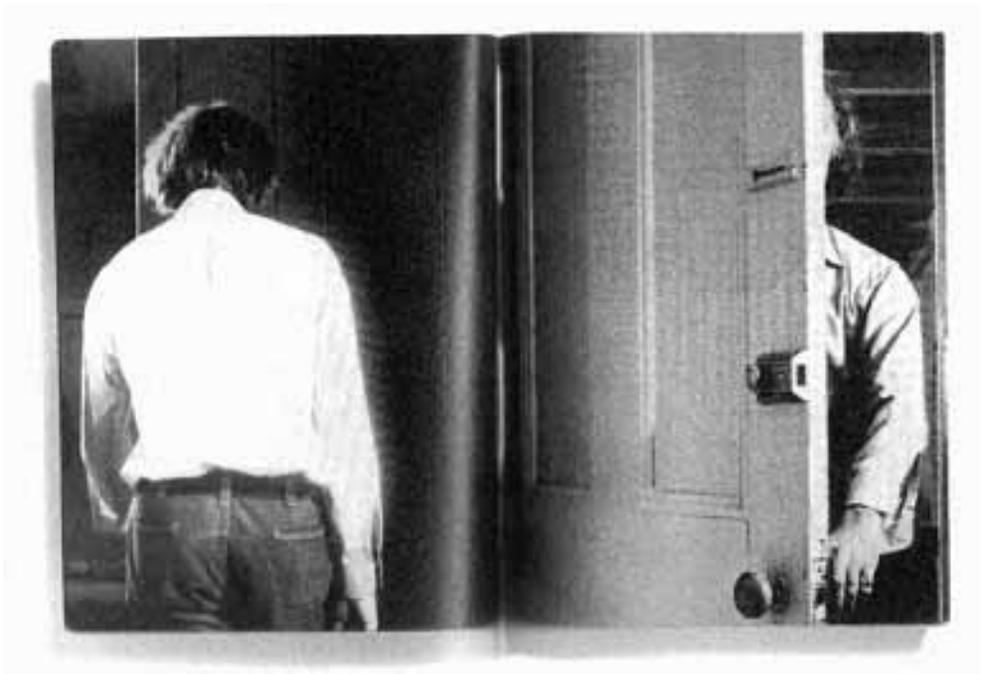
Através da análise das relações entre imagem e som nos filmes Wavelength (1967), Back and Forth (1968-1969) e La Région Centrale (1971), de Michael Snow, o autor aborda o interesse de Snow pelo isolamento e recombinação dos sentidos visuais e sonoros na construção de uma experiência cinematográfica mais holística. Esse holismo implicaria a transcendência dessas categorias isoladas para um novo nível de interação combinada, discutido sob o conceito de transsensorialidade.

Michael Snow
cinema
audiovisão
transsensorialidade

Em *Doing for the Eye what the Phonograph does for the Ear*, Tom Gunning sugere que o projeto de dar som ao cinema foi parte de uma reação negativa à separação dos sentidos possibilitada por tecnologias, como o fonógrafo, dedicadas ao isolamento, captura e análise de sentidos individuais.¹ A ideia da voz descorporalizada carrega conotações do sobrenatural, com frequência subliminarmente maléfica. A compreensão científica do processo tecnológico fez pouco, creio eu, para dissuadir essas associações. O número de abordagens ao tema dos contatos com o sobrenatural por meio de tecnologias de reprodução manteve-se bastante consistente ao longo dos anos desde o domínio da eletricidade. Essa ideia de um aspecto sobrenatural das tecnologias de reprodução também acompanha as crescentes tendências humanistas de equacionar a tecnologia ao corpo humano, junto com abordagens materialistas da arte. Quando se enfoca o som no cinema, preocupações com a tecnologia e as qualidades materiais intrínsecas ao som encontram-se frequentemente em primeiro plano, preocupações que podem lançar nova luz sobre os modos pelos quais tendemos a pensar sobre o cinema no passado.

TRANSCENDING THE FRAGMENTATION OF EXPERIENCE: THE *ACOUSMÈTRE* ON THE AIR IN THE FILMS OF MICHAEL SNOW | *By analyzing the image-sound relations in Michael Snow's movies Wavelength (1967), Back and Forth (1968-1969) and La Région Centrale (1971), the author addresses Snow's interest in isolating and recombining sight and sound in building a more holistic cinematographic experience. This holism would imply transcendence of these separate categories to a new level of combined interaction, discussed from the concept of transsensoriality.* | Michael Snow, cinema, audio-vision, transsensoriality.

La Région Centrale, 1971
3h, cor. Col. Cinemateca
Real da Bélgica



O livro de Michel Chion *Audio-Vision: Sound on Screen* apresenta algumas estratégias convincentes para a abordagem e interpretação do uso do som no cinema e oferece muitas possibilidades de emprego do som como meio para uma compreensão do cinema sob um prisma mais transcendental da mente. O que Chion descobre em seu processo de lidar, por assim dizer, com seu vocabulário expandido para a análise do som é que grande parte da experiência mais profunda que obtemos do cinema é consequência direta da transcendência entre imagem e som para um novo nível de interação combinada, e é nesse nível que ele nos sugere conduzir nossas indagações sobre o uso do som no cinema. Sua ideia de transsensorialidade, que reconhece o fato de que a audição não se dá só através dos ouvidos nem a visão só com os olhos,² oferece outra perspectiva sobre a conclusão de Gunning de que o filme sonoro seria parte de um projeto para a reunião dos sentidos após seu isolamento e controle pelas tecnologias de reprodução: que som e imagem

não são necessariamente coisas que possam ser isoladas, e que nossa demarcação desses sentidos individuais baseia-se em entendimentos muitas vezes equivocados quanto ao que esses sentidos implicam de fato.

Curiosamente, quando se estuda a literatura referente à obra de Michael Snow, evidenciam-se tendências que buscam examiná-la em termos de um isolamento estruturalista das unidades básicas do cinema para sua análise exaustiva por processo tecnológico, ao lado de um interesse pelas qualidades transcendentais do trabalho e sua percepção pelo público. Estas duas áreas de análise e êxtase, tal como as explorou William C. Wees,³ são muitas vezes sentidas como contraditórias. Não nos surpreende, então, que estudos do som e da imagem sejam muitas vezes considerados contraditórios, dependentes de algum tipo de tratamento em separado antes que seu trabalho em conjunto possa ser adequadamente compreendido. Essa sensação se reflete na própria advertência de Wees em

Light Moving in Time: “Para se fazer justiça à estética aural do filme de vanguarda (...) eu teria que adotar uma abordagem crítica diferente, aplicável a um canal de transmissão diferente, um modo de percepção diferente e (em geral) uma seleção diferente de filmes para inspeção detalhada.”⁴ De fato, o projeto de Chion também envolve detalhada atenção ao som em si antes do estudo do modo pelo qual o som interage com a imagem. Isso muito se parece com a ideia de Gunning de que o cinema busca colocar esses dois sentidos novamente juntos após seu isolamento e desconstrução através do fonógrafo e do cinetoscópio. No entanto, acho que o “em geral” entre parênteses de Wees pode bem querer dizer que ao menos um dos cineastas por ele considerados mereceria consideração sonora, assim como visual. A combinação de som e imagem feita por Snow parece refletir um intenso desejo de reduzir a distância que existe entre as considerações de som e imagem e encarna a transsensorialidade que o livro de Chion, em última análise, procura revelar.

Muitos dos artigos sobre Snow mostram interesse em falar sobre seu uso do som, mas, numa capitulação geral, restringem-se a aproximações ao tema som, em favor do estabelecimento de correlações entre Snow e vários músicos cujos trabalhos são particularmente abertos à discussão conceitual. Essa capitulação é comum tanto em textos sobre música apenas – provavelmente a área de expressão humana que mais resiste à discussão verbal – quanto na discussão de todos os filmes. O que farei aqui é perpetuar essa capitulação discutindo o som nos filmes de Snow segundo seus temas preferenciais da desconstrução e da transcendência, a fim de sugerir que seu trabalho está muito preocupado com a separação tecnológica dos sentidos e suas conotações espiritualistas enquanto também busca reuni-los, como Gunning sugere ser o projeto do cinema sonoro em geral. No entanto, ao fazê-lo eu gostaria

de romper, pelo menos um pouco, com as tendências a se contornar a questão, trazendo as estratégias de análise do som no cinema empregadas por Chion para a obra de Snow, de modo a começarmos o trabalho bem maior de realmente capturar o mundo sonoro de Snow.

O próprio Snow manifestou frustração com a falta de atenção das pessoas a seu uso do som. Em carta a Peter Gidal sobre *Back and Forth* (1968-1969), ele observa: “Agora, como você diz, ver o filme é uma experiência muito física. (Não consigo entender por que você não disse também “ouvi-lo”, porque o som, suas qualidades, relação com a imagem, efeito, são tão importantes para o todo).”⁵ Claro, a frustração de Snow com a ausência de atenção crítica ao som em seu trabalho é apenas um pequeno exemplo da falta de atenção ao som no cinema em geral, embora essa situação esteja melhorando a cada dia que passa. Fato, porém, é que ainda falamos em ver filmes, enquanto a palavra ouvir é reservada à música e a outras formas de arte sonora. Como sugere Michel Chion, essa ideia pode ser mais bem expressa pelo simples fato de que a imagem em movimento sem som ainda é um filme, enquanto uma trilha sonora sem imagem não o é. Ele dá o exemplo do filme de 1930 de Walter Ruttmann, *Weekend*, como caso-limite: um filme com apenas uma montagem de som impressa na parte óptica de sua banda sonora, deixando vazia a banda de imagem. “Tocado por alto-falantes, *Weekend* nada mais é do que um programa de rádio ou, talvez, um trabalho em música concreta. Só se torna um filme com referência a um enquadramento, mesmo se um vazio.”⁶ Portanto, temos uma situação em que, embora o filme sonoro tenha vindo para ficar, a unificação de visão e som numa forma de arte audiovisual verdadeiramente holística ainda está por ser feita. Essa situação pode bem ser o resultado de algumas diferenças fundamentais em nossa compreensão e abordagem do som com relação

à imagem, tal como Wees sugere ser a razão por trás de sua atenção à estética visual da vanguarda em detrimento do som. Os sentidos da visão e do som ainda se mantêm de algum modo separados, e esse fato toca um ponto nevrálgico dentro de nós que primordialmente teme o isolamento de nossas faculdades humanas para desconstrução e análise individuais.

Esse medo de isolamento também pode estar na raiz da reação contra a classificação e a categorização científica do mundo natural, reação corporificada nas tendências pós-modernas à desconstrução de rótulos e à fragmentação de identidades estabelecidas com os rigores da ciência moderna. Para desgosto de Fredric Jameson e outros críticos da cultura contemporânea que partilham seu ponto de vista, muito da arte pós-moderna gira em torno da reconstrução do mundo deixado em pedaços pelo isolamento e categorização da ciência moderna. Embora tais pedaços devam ser costurados num frouxo tecido de superfícies arrancadas de seus contextos originais, sem a profundidade da historicidade rastreável numa nítida estrutura-árvore hierárquica e subjacente, o ato da remontagem é, creio eu, um passo positivo de recuperação do intenso olhar do escrutínio analítico, e de redescobrimto das alegrias de entendimentos mais holísticos do mundo e da experiência humana dentro dele. O projeto de Chion em *Audio-Vision* é primeiro isolar o próprio som de sua dependência da imagem no cinema, para que possamos realizar um trabalho de cuidadosa análise. No entanto, esse isolamento e análise são feitos para que então se reúna o som à imagem e sejamos capazes de experimentar os dois numa única entidade conhecida como cinema, som e imagem em igualdade de direitos numa verdadeira audiovisualização. Assim, Chion advoga forte senso de reconstrução, portanto de recuperação do medo instilado no coração da humanidade com a chegada de tecnologias capazes de

separar e encapsular sentidos que viemos a conhecer como partes do todo maior da experiência humana, e não canais individuais de informação que podem trabalhar isoladamente.

Temos, então, uma dicotomia entre desconstrução e reconstrução, cada qual com seus propósitos. Isso não difere da dicotomia entre som e imagem, ou entre as ideias de análise *versus* experiência, enfocadas por muitos dos que escrevem sobre os filmes de Michael Snow, ou mesmo entre sua abordagem estrutural do cinema *versus* seu interesse pela música improvisada. Nossa tarefa aqui é ver como Snow procura reconstruir o mundo fragmentado pela investigação científica, apesar de seus óbvios interesses pela análise exaustiva das unidades isoladas do cinema e da experiência humana.

A resolução dessas dicotomias pode ser compreendida mais basicamente através do conceito de Chion, transsensorialidade. Chion toma cuidado para que não confundamos transsensorialidade com intersensorialidade, exemplificada pelas “correspondências” de que falam Baudelaire, Rimbaud e Claudel, em que “cada sentido existe em si mesmo, mas encontra-se com outros em certos pontos de contato”.⁷ Para Chion, transsensorialidade significa que “não há nenhum dado sensorial que seja demarcado e isolado desde o início. Pelo contrário, os sentidos são canais, estradas, mais do que territórios ou domínios”.⁸ Ele dá exemplos como o do ritmo, na maioria das vezes pensado em termos de som, mas que é um elemento do vocabulário do cinema, não específico de um ou outro sentido. “Um fenômeno rítmico chega a nós por dado caminho sensorial – este caminho, olho ou ouvido, talvez não seja mais do que um canal pelo qual o ritmo nos atinge. Assim que entra pelo ouvido ou pelo olho, o fenômeno nos afeta em alguma região do cérebro ligada às funções motoras e é apenas nesse nível que ele é decodificado como ritmo.”⁹ Chion sugere que esta transsenso-

rialidade também pode ser aplicada a coisas como textura, material e linguagem.¹⁰

Não posso evitar aqui a lembrança do interesse de Stan Brakhage pela visão de olhos fechados, visão que ocorre sem o uso dos olhos, mas proveniente de fosfenos e outros ruídos visuais que existem em nosso córtex visual.¹¹ Brakhage busca replicar a visão de olhos fechados tratando o filme de forma análoga: assim como nessa visão remove-se o olho do ato de ver, também seus filmes pintados a mão removem o olho-câmera do processo de criação de imagens no filme. Michael Snow é muitas vezes comparado e contrastado com Brakhage, mas, como já se sugeriu algumas vezes, talvez eles sejam bem mais parecidos do que inicialmente aparentam ser. Creio que seu parentesco repousa, em grande parte, nesse campo da transsensorialidade, onde a experiência do cinema é explorada através do potencial de atração mútua dos sentidos, ao invés de basear-se em sua separação. De fato, Bruce Elder fez essa mesma ligação entre os dois cineastas. Em entrevista com Snow, Elder sugere: “em muitas de suas ‘gravações’ de som você parece tão interessado no que eu chamaria de aspectos fotográficos ou cinematográficos da gravação quanto no meio da reprodução. Ironicamente, Brakhage se dedica às propriedades puramente musicais da cinematografia.”¹² Chion prossegue com a sugestão de que “quando sensações cinéticas organizadas como arte são transmitidas através de um único canal sensorial, através desse único canal elas podem conduzir todos os outros sentidos de uma só vez”.¹³ Ele oferece o cinema mudo e a *musique concrète* como exemplos, posto que um filme sem som sincronizado pode às vezes expressar sons de modo melhor do que o próprio som, enquanto a *musique concrète* pode conter “visões que são mais belas do que quaisquer imagens poderiam ser”.¹⁴ De fato, Brakhage vem à mente com suas frequentes afirmações de que seus filmes permanecem em

grande parte silenciosos porque ele está bem mais interessado em explorar as qualidades musicais de suas imagens por si próprias, exploração da qual o som real seria uma severa distração.

Estamos tão acostumados com a ideia de demarcação de nossos sentidos individuais, que permitimos que o material auditivo domine nossa compreensão do som, enquanto deixamos que o que vemos na tela dite nossa compreensão da visão. Um dos principais objetivos de Chion ao escrever *Audio-Vision*, porém, era resolver tal situação, chamar atenção específica para os modos pelos quais a audição afeta aquilo que vemos e vice-versa, e Brakhage está certamente na vanguarda da exploração de como a informação visual pode ser entendida em termos auditivos, simplesmente pelo ato de permitir que as imagens falem por si mesmas através de todos os sentidos. Aqui vemos novamente um exemplo do ponto fundamental deste artigo: para que se compreenda como os sentidos interagem uns com os outros, eles devem primeiro ser isolados. É em sua recombinação após o isolamento que ocorre uma compreensão mais holística de nosso aparato perceptual. Michael Snow, talvez mais do que ninguém, demonstra interesse em uma reconstrução que busque esse holismo através do isolamento sistemático e exaustivo das unidades básicas de expressão cinematográfica. Finalmente, esse holismo implica uma transcendência de categorias isoladas, uma transcendência que acredito ser perfeitamente exemplificada pela transcendência entre nossos sentidos individuais, que Chion descreve em termos de transsensorialidade.

Vamos, portanto, examinar essa dicotomia entre isolamento e análise *versus* recombinação e transcendência na obra de Michael Snow. William C. Wees leva o problema adiante mais claramente quando discute o interesse de Snow pelo equilíbrio entre o olho e a mente, na busca do fulcro

perfeito entre êxtase e análise. (Claro, como discutirei brevemente, Snow também busca um equilíbrio entre o olho e o ouvido, elemento crucial para o êxtase que ele equilibra com a análise). Wees nota que os críticos da obra de Snow tendem a “ênfatar a ‘análise’ em prejuízo do ‘êxtase’ e a concentrar-se nos aspectos conceituais dos filmes de Snow, sem dar atenção comparável à experiência perceptiva que eles produzem”.¹⁵ Wees sugere que tal fato possa parcialmente resultar da ênfase de Snow sobre a “maquinidade” do cinema. Enquanto Brakhage humaniza a tecnologia cinematográfica liberando a câmera das limitações do tripé e buscando uma estética não padronizada pela rígida estrutura da perspectiva renascentista, construída dentro da própria lente, Snow procura aderir aos aspectos técnicos do cinema a fim de tensioná-los para bem além de quaisquer limites aparentemente presentes nesses aspectos. Wees

descreve como Snow se aproveitou das limitações mecânicas de *zoom* e de movimento da câmera sobre tripé em *Wavelength* (1967), *Back and Forth* (1968-1969) e *La Région Centrale* (1971) para usá-los de formas não convencionais. “Ao exagerar sua ‘maquinidade’, ele força o aparato à produção de novas formas de ver que satisfazem plenamente os próprios critérios de Brakhage para as ‘aventuras do olho’ (...) Nesse sentido, a abordagem de Snow não é tão diferente da de Brakhage”¹⁶ e não precisa ser confundida com uma abordagem mecânica e, portanto, intelectual da cinematografia. Embora haja exploração intelectual do processo cinematográfico, essa exploração visa liberar o cinema justamente desse intelectualismo e empurrá-lo para campos de experiência que transcendam a análise e se tornem parte de uma experiência cinematográfica mais holística.



Slidelenght, 1969-71
80 slides

O que fazer com essa ideia de uma experiência cinematográfica holística, você pergunta? O texto de Thierry de Duve *Michael Snow: The Deictics of Experience and Beyond* apresenta complexa leitura do estado da experiência ao longo das fases do modernismo e do pós-modernismo, e da possibilidade ou não de se ter uma experiência através da arte que não seja necessariamente vicária e, assim, distanciada. Ele começa com uma discussão da pintura de Caspar David Friedrich, *Monk before the sea*. O monge na pintura é representado em situação de experiência mística, mas a pergunta de de Duve é se nós, olhando a pintura, podemos ter essa experiência. “Não só estamos contemplando uma pintura, e não o mar, mas também estamos contemplando o monge a contemplar o mar, por trás.”¹⁷ Citando Kant, de Duve nos lembra que as experiências do sublime devem ser buscadas na natureza “bruta”, não na arte; logo, tudo o que a pintura de Friedrich pode fazer é “apresentar-nos uma experiência remota”.¹⁸ A pintura modernista, sugere de Duve, passou então a reivindicar a experiência autêntica dessa experiência por procuração, através de um processo de eliminação da representação e apresentando-nos a abstração, que pode ser experimentada em primeira mão. Ponto em que a pintura modernista rendeu-se à pós-moderna “celebração desiludida da experiência substituta enquanto tal”.¹⁹ Entra Michael Snow.

Para de Duve, Snow surgiu num momento em que a confiança na experiência em si estava abalada pelo desilusionismo pós-moderno, e perguntou: “já que a unidade da experiência está estilhaçada, o que se pode fazer de epistemologicamente esclarecedor e esteticamente estimulante?” A resposta: “Primeiro identificar os fragmentos que outra compunham essa unidade, ou seja, as condições de experiência; e, então, conceder-lhes a liberdade.”²⁰ Mais importante ainda, de Duve sugere que Snow toma as duas tarefas simultaneamente: “a estratégia empregada para identificar

[tais fragmentos] – a estratégia modernista de tornar opacas as condições transparentes de uma determinada prática – é também a prática que os torna autorreferenciais e, portanto, autônomos.”²¹ Finalmente, uma vez que são autônomos e “desconectados dos laços que os ligavam entre si numa unidade”, eles usufruem de uma liberdade da qual, por nossa parte, podemos usufruir. A fragmentação da experiência pode ser fonte de prazer em vez de melancolia.²² Tomando-o como “hipótese de trabalho”, o projeto de de Duve é demonstrar como Snow foi instrumental ao liberar a alegria que pode ser encontrada na fragmentação da experiência.

De Duve faz uma extensa análise de como Snow sistematicamente liberou os componentes individuais de uma experiência em curso (o eu, aqui e agora) de suas interligações. No entanto, de Duve se debate com o fato de que esses componentes, tão habilmente separadas por Snow, estejam presentes em uma unidade à qual ele se refere como a obra-prima que é *La Région Centrale*. De Duve trata de mostrar que Snow aceitara o fato de que a unidade da experiência havia sido quebrada e que seu projeto não era de recuperação ou salvação dessa experiência. “Muito pelo contrário, é como se [Snow] tivesse promovido a fragmentação ao liberar as condições de experiência de sua intrínseca solidariedade mútua. [Contudo] agora eu digo que, a partir da total separação dos ingredientes, ele conseguiu preparar uma refeição que tem a unidade de uma obra-prima.”²³ A solução de de Duve para esse problema é sugerir que Snow efetivamente estabelece as condições para se ter uma experiência ao separar os elementos e colocá-los lado a lado, mas que essa experiência não é garantida e está distante da ideia de “sujeito” tal como o compreendia a estética iluminista.²⁴ “Por três horas seguidas assistimos às condições de experiência sendo definidas, instaladas, testadas, sondadas, dispostas diante de nossos olhos, e só

quando a projeção termina é que percebemos que passamos por algo do qual podemos dizer: isso foi toda uma experiência.²⁵ Mas, como explica de Duve, a experiência não é o ato de Snow ao fazer o filme ou uma experiência própria que ele quis transmitir através do filme. A experiência de Snow em *La Région Centrale* é justamente igual à nossa. Tendo olhado através da câmera apenas uma vez durante sua realização, Snow conseguiu assistir ao filme assim como nós o fazemos – vendo-o inteiro de primeira vez. Assim, o tema do filme não é a experiência de Snow surgindo através do filme, que estamos supostamente re-experimentando. Pelo contrário, o próprio filme estabelece as condições para a experiência e consegue produzir um sentido de unidade apesar da fragmentação dessas condições.

Essa unidade dentro da fragmentação não precisa, no entanto, ser tão problemática quanto o sugere de Duve. Já que este artigo é sobre a adesão ao paradoxo e o equilíbrio de coisas que se consideram opostas, devo sugerir uma abordagem tomada de empréstimo a *Mil platôs*, de Deleuze e Guattari. Ao falar do método *cut-up* de William S. Burroughs, que toma pedaços de textos autônomos e dobra-os uns sobre os outros, eles observam: “nessa dimensão suplementar da dobra, a unidade continua seu trabalho espiritual. É por isso que o trabalho mais resolutamente fragmentado também pode ser apresentado como a Obra Total ou Magnum Opus.”²⁶ O trabalho de Snow pode não corresponder exatamente à dobra das fragmentadas condições da experiência, umas sobre as outras, mas creio que a ideia básica de que a unidade pode resultar da fragmentação é o que faz o trabalho de Snow ser capaz de transcender a fragmentação e produzir um sentido de totalidade e plenitude da experiência. Snow não deve ter querido recuperar a ideia da experiência sublime que de Duve sugere ter sido perdida; entretanto, seu trabalho permite uma nova forma de

experiência que abarca (de fato, ajudou a criar) uma nova compreensão de que a unidade não precisa estar em oposição direta à fragmentação. O trabalho do sujeito pós-moderno, disperso pelas devastadas ruínas de categorizações desconstruídas, pode tomar os pedaços e arranjá-los em qualquer forma ou combinação desejada sem que se perca a sensação de que há uma estrutura que os mantém juntos e transcende as distâncias entre os pedaços – “ainda mais total por ser fragmentado”.²⁷

Transcendência, então, não vem a ser a ideia de uma capacidade de se experimentar vicariamente o sublime, através da representação da experiência de outra pessoa, mas antes uma condição de capacidade de engajamento com a unidade subjacente de fragmentos que estão dispostos lado a lado ou sobrepostos. A síntese acontece dentro de nós, mediante nosso engajamento com o trabalho; portanto, torna-se uma questão de percepção. Então, nesse sentido, vamos agora examinar os processos de fragmentação de Snow antes de avançar para sua unidade subjacente e, finalmente, suas propriedades de transcendência. Desse modo, será feito o deslocamento do lado analítico de Snow para seu lado extático, e ambos serão vistos em equilíbrio apesar de sua aparente oposição.

É tentador colocar Snow no contexto dos artistas minimalistas, devido à natureza conceitual de seus trabalhos e seus interesses na exposição do processo e no isolamento das unidades básicas que estruturam sua arte. Bruce Elder sugere que Snow realmente tem algumas características em comum com os minimalistas formais, mas que ele também abre caminho para novas ramificações no minimalismo que vão além do implicado em sua definição clássica. Elder opta por focar os compositores minimalistas em suas comparações, principalmente Steve Reich, La Monte Young e Philip Glass. Esses músicos não são evocados por seu som, entretanto, mas pelos princípios

de organização empregados em suas composições. A primeira semelhança encontrada por Elder entre Snow e esses compositores é que suas composições são baseadas em “estruturas musicais comparativamente simples, ou módulos, que são repetidos e apenas gradual e sistematicamente modificados para se gerar complexidade”.²⁸ Ele observa que tais processos são aparentes na maioria das composições musicais, mas que, no trabalho de Glass e Reich, se tornam muito conspícuos, uma vez que os módulos são simples, e os desenvolvimentos, estendidos.²⁹ P. Adams Sitney também estabelece conexão entre Snow e os artistas minimalistas pelas mesmas razões. Ele cita a bailarina Yvonne Rainer, observando que a perfeição na arte é uma redução a unidades irreduzíveis, dando declaração definitiva sobre o princípio básico por trás da arte minimalista.³⁰ Elder segue sugerindo que o projeto de Snow de tornar seus processos perceptíveis visa chamar a atenção para o papel do tempo em suas obras e como seu tratamento da temporalidade tem caráter dual. “Os constructos temporais de Snow tanto reificam a forma do tempo quanto evidenciam seu fluxo. No trabalho de Snow, durações dilatadas são usadas para levantar questões sobre a relação da passagem do tempo à eternidade – questões que são de natureza religiosa.”³¹ Aqui Elder encontra uma correspondência com Reich, em particular, que ele sente estar em busca da impessoalidade através da atenção concentrada e prolongada, um sentido de impessoalidade relacionado às convicções espirituais do compositor. Elder associa essas convicções à “crença [de Reich] na criação de música cujas aparência (os sons realmente ouvidos) e realidade (as estruturas geradoras) sejam só uma”.³² Aqui, novamente, nos deparamos com a relação entre a coexistência de experiência e análise no contexto da transcendência. Reich dá o exemplo de John Cage, afirmando que “[ele] usou processos e certamente aceitou os seus resultados, mas os processos que usou eram do tipo

composicional, que não podiam ser ouvidos quando a peça era interpretada (...) O processo composicional e a música que se ouve não têm nenhuma conexão audível”.³³ Para Reich, a importância reside na simultaneidade de estar consciente dos processos e ter a capacidade de ser absorvido por seus resultados. Isso me parece ser a perfeita expressão do equilíbrio entre análise e êxtase discutido por Wees com relação ao trabalho de Snow.

Elder segue sugerindo que na maioria das vezes o desejo de Reich de tornar os processos perceptíveis está relacionado às noções modernistas de deslocamento do sujeito para o objeto, da espiritualidade para o materialismo. É de grande importância aqui a conclusão de de Duve de que o trabalho de Snow pode reter qualidades transcendentais da experiência enquanto elimina a noção romântico-iluminista da necessidade de um sujeito dentro dessa experiência. Sobre *La Région Centrale*, de Duve observa:

*Estou aqui, sem dúvida, no centro, onde o olho da câmera está, mas meu corpo não, e, portanto, não sou eu, aqui. Não sinto que seja eu. A sensação que tenho é a de uma privação sensorial cinestésica (...) O resultado é espaço sem o aqui: a forma a priori da sensibilidade externa sem um ponto de referência interno, esse ponto que seria o sujeito, esse ponto em que posso dizer, por intuição imediata: aqui estou. Ainda posso dizer “Aqui estou”, mas só pela mediação de um ato mental de reflexão.*³⁴

Aqui, a reflexividade entra como contingência, tanto da eliminação do sujeito quanto da habilidade de Snow, para, no entanto, apresentar as condições de experiência transcendente. De Duve afirma:

Estou em geral farto da autorreferencialidade, um dispositivo modernista desgastado, se é que houve um (...) Fato é que, no trabalho [de Snow],

como em toda a grande arte modernista, a autorreferencialidade nunca é uma cobra mordendo o próprio rabo (...). O esforço intelectual que se faz para tentar decodificar o processo gerador do trabalho não se esgota no mero prazer de se ter "quebrado" o código.³⁵

Assim, temos aqui as condições ideais para o equilíbrio entre êxtase e análise, que considero afim à declaração de Reich de que "mesmo quando todas as cartas estão na mesa e todo mundo ouve o que está gradualmente acontecendo em um processo musical, há mistérios suficientes para satisfazer todos. Esses mistérios são subprodutos psicoacústicos impessoais, não intencionais, do processo intencionado".³⁶ E esse "impessoal" que Reich menciona é o que Elder sugere que seja o espiritual ou transcendente no trabalho: um resultado da coexistência simultânea de autorreflexividade e autoanulação – podemos nos perder no momento enquanto estamos conscientes dos processos que nos levaram lá. Verdadeiro holismo, a ponte entre a divisão cartesiana corpo/mente.

A ponte, porém, depende da divisão para sua própria existência, e isso é algo de que não nos podemos esquecer aqui e de que de Duve tentou lembrar-nos: o trabalho de Snow opera na época que segue à fragmentação da experiência. Segundo Elder, o trabalho de Snow incorpora o conceito encontrado na composição musical minimalista, que trata os módulos individuais da estrutura de modo a tornar clara sua presença, enquanto ilustra suas possibilidades de mudança ao longo do tempo como resultado de processos aditivos de recombinação. Na opinião de de Duve, o trabalho de Snow incorpora o abandono do sujeito enquanto foco da experiência, através da separação das condições para que se tenha uma experiência: a dissolução da interdependência entre eu, aqui e agora. A própria ideia de transcendência depende de dois ou mais pontos que são geralmente man-

tidos separados, sejam eles o Céu e a Terra, o corpo e a mente, o êxtase e a análise ou mesmo o som e a imagem. Transcendência passa a ser coexistência simultânea de coisas que aprendemos a manter separadas, e é nesse domínio que o trabalho de Snow triunfa.

O uso de relações som/imagem por Snow é tão indicativo de seu projeto de criar unidade a partir de elementos díspares como qualquer uma das questões conceituais propostas até agora. Embora talvez não tão inicialmente surpreendente como suas imagens, o som em seus filmes é crucial para a plena realização da experiência cujas condições são por ele estabelecidas. É importante começarmos aqui com a noção de Chion de um contrato audiovisual. Em seu prefácio para *Audio-Vision*, de Chion, Walter Murch explica que "o primeiro e essencial passo de Chion é assumir que não existe 'natural e preexistente harmonia entre imagem e som' – a sombra, de fato, dança livremente".³⁷ Murch segue citando a iteração de Robert Bresson dessa mesma ideia: "Imagens e sons, como estranhos que se conhecem em uma viagem e depois não se podem separar."³⁸ Eu acrescentaria a própria afirmação de Murch de uma ideia similar, em entrevista conduzida por Frank Paine: "Imagem e som estão ligados em uma dança. E como em certos tipos de dança, eles nem sempre têm que estar enlaçados pela cintura: podem separar-se e dançar por conta própria, numa espécie de balé. Há ocasiões em que eles devem se tocar, momentos em que fazem algum tipo de contato, mas logo podem soltar-se de novo."³⁹ Cada uma dessas três iterações expressa o princípio fundamental que procuro elucidar neste artigo: a coexistência simultânea de separação e combinação em texto único.

Segundo Chion, no cinema som e imagem não estão naturalmente ligados, e é através de nossa experiência de sua coexistência no espaço de um filme que eles se juntam e se desenvolvem em

unidade aparentemente coesa; é nossa percepção que forja a unidade. Como sugere Murch, há momentos em que a conjunção simultânea de som e imagem, que tendemos a compreender pela perspectiva da causa e efeito, sugere uma unidade. Esses são pontos de contato que nos ajudam a entender a possibilidade de existirem algumas conexões entre som e imagem que precisam ser feitas quando se assiste a um filme. Muitas vezes, porém, o som pode libertar-se e dançar por conta própria, enquanto as sombras dançam sozinhas na tela, e qualquer correspondência que se faça entre eles é função dos poderes de síntese de nosso cérebro.

A imagem da sombra dançando livre é particularmente evocativa quando se considera a obra de Michael Snow. Num sentido mais literal, o sentimento que tenho ao ver a sombra do suporte da câmera em *La Région Centrale* é o de um estranho ser dançando em meio a uma paisagem estéril, livre para se mover em qualquer direção que escolha. Ao considerarmos o som em *La Région*, que parece estar em constante conexão com a imagem, mas sem nenhum ponto de sincronização, a tentação de fazer ligações com a imagem de Murch da sombra dançante torna-se cada vez mais forte. Antes de chegar a isso, porém, vou ilustrar algumas manifestações mais conceituais do emprego do contrato audiovisual por Snow.

Ao discutir a justaposição da trilha sonora de jazz e das imagens em *New York Eye and Ear Control*, Sitney sugere que "Snow obviamente queria estabelecer uma experiência bifurcada da imagem e do som, como se fossem duas realidades independentes e contíguas".⁴⁰ Como sugere Chion, contudo, som e imagem são sempre independentes, sendo simplesmente nosso condicionamento e uso de convenções de sincronização que nos fazem crer que eles não o são. Snow está bem ciente dessas convenções e de nosso condicionamento, e, assim, busca realmente separá-los



Of a ladder, 1967
30 fotos, metal, madeira
1,71 x 245 x 39,9cm. Col.
Galeria de Arte de Ontário

de novo na mente do audioespectador para que possamos mais uma vez entender como eles podem ser unificados. As conexões que podemos estabelecer entre som e imagem em *New York Eye and Ear Control* são predominantemente conceituais, pensamentos a respeito de coisas como a natureza improvisada dos amplos movimentos de câmera e das extravagantes posições de recortes da Mulher Caminhante em vários ambientes, tal como eles se relacionam com a prática da improvisação no jazz. A própria ideia da Mulher Caminhante como um módulo de repetição, que se encontra em ambientes em constante mutação, pode ser relacionada à ideia do jazz, que frequentemente padroniza sua exploração improvisacional em torno de uma estrutura concreta de mudanças de acordes. Nessa linha de indagação, descobrimos que um dos maiores paradoxos aparentes na obra de Michael Snow – a diferença entre seus filmes estruturais e seus interesses musicais improvisacionais – não precisa necessariamente ser considerado contradição. Como os campos do êxtase e da análise, ambos podem coexistir como aspectos diferentes da mesma coisa, que se podem juntar se lhes permitimos uma síntese em nossa própria compreensão a seu respeito.

Wavelength oferece local potente para a coexistência de coisas frequentemente percebidas como se devessem ser mantidas separadas. Como descreve Wees, “a meta de Snow é trazer o espectador para o reconhecimento mais completo possível de ambas as qualidades da imagem cinematográfica: sua natureza referencial enquanto representação do mundo visual e sua natureza essencial enquanto, nas palavras de Snow, “imagem projetada de luz em movimento”.⁴¹ É a partir desse reconhecimento que Wees sugere que o espectador alcance o “estado dual” de êxtase e análise. Considerando-se novamente a analogia do jazz como improvisação dentro de uma estrutura, o

zoom de 40 minutos, que é a casca rígida de *Wavelength*, é temperado com todo tipo de eventos bem menos estruturados. Wees continua: as “extremas mudanças de exposição, fotogramas com chamas e brilhos, sequências em negativo, efeitos de cintilação, superposições, manchas efêmeras e lampejos de luz (...) e inúmeras mudanças na cor e na densidade da imagem repetem-se ao longo de todo o filme, como improvisações lúdicas dentro da rigorosa e invariável estrutura, ou forma, imposta pelo *zoom*”.⁴² O som em *Wavelength* presta-se igualmente a ideias de coexistência simultânea de opostos. De acordo com Sitney, de fato, o som em *Wavelength* enfatiza as interseções de interesses pelo espaço e pelos acontecimentos humanos, o primeiro demarcado pela onda senoidal, os outros pelos sons síncronos do filme. Sitney vai longe a ponto de afirmar que “uma análise do som por si só indica um diálogo entre esferas (humana e eterna/topológica), assim como uma exegese do mundo visual”.⁴³ Aqui, novamente, vemos que som e imagem podem ser mantidos separados, enquanto encontramos correlações entre os dois em níveis conceituais.

Com *Wavelength*, no entanto, há mais do que apenas uma ligação conceitual, uma vez que o filme faz uso de som síncrono. No filme, além dos sons das pessoas falando e se movendo, a presença da onda senoidal (que começa em seu ciclo mais baixo, quase pela metade do filme, e continua até o final, em lento *glissando*, para seu ciclo mais alto) pode ser entendida como contrapartida sonora do movimento de *zoom* da lente, do ângulo aberto ao fechado.⁴⁴ Evidentemente, essa correspondência entre som e imagem faz parte do trocadilho no título do filme. Não só experimentamos uma mudança no comprimento entre o olho-câmera e a imagem da onda sobre a parede na extremidade do quarto, como também experimentamos a mudança na frequência da onda senoidal, uma mudança efetiva no com-

primário dessa precisa onda. Logo, Snow criou um uníssono conceitual, formal e experiencial entre som e imagem com *Wavelength*, mantendo ainda uma separação entre esses elementos, o que faz com que o audioespectador tenha que trabalhar um pouco para estabelecer todas as conexões e criar a experiência. Como sugere Sitney, os eventos que acontecem no espaço de *Wavelength*, no interior da sala filmada ou no próprio filme, podem ser compreendidos como estados mentais e físicos momentâneos, que têm efeito acumulativo em nossas mentes enquanto são separados dentro do próprio filme.⁴⁵ Annette Michelson sugere algo semelhante quando diz que *Wavelength* apresenta “o movimento para frente como um fluxo que contém em sua esteira eventos discretos: sua separação articula alusão aos quadros separados a partir dos quais a persistência da visão organiza a ilusão cinematográfica”.⁴⁶ Então, novamente, é proeminente a ideia de que Snow mantém tais elementos discretos enquanto consegue criar uma experiência de unidade dentro do audioespectador – e as relações imagem/som em *Wavelength* são uma parte constitutiva desse fato.

Também em *Back and Forth*, a ideia das unidades discretas de som e imagem é muito aparente. Sitney explica-o como sendo composto de uma câmera em movimento que “passa por vários ‘eventos’ que se tornam metáforas para a inflexão da câmera (passar uma bola, o movimento dos olhos numa leitura, lavar uma janela, etc.)”.⁴⁷ Relacionando essa ideia a conceitos da dança contemporânea, ele sugere que “cada atividade é uma unidade rítmica, fechada em si mesma e ligada à atividade subsequente apenas pelo fato de que elas ocorrem no mesmo lugar”.⁴⁸ Essa ideia é especialmente interessante para a presente proposta se considerarmos o “lugar” em que esses eventos acontecem. Nossa percepção desses eventos discretos torna-se o local de suas inter-relações.

A separação dos elementos em *Back and Forth* também vale para o som. Muito mais organizado e formal do que em *Wavelength*, *Back and Forth* nitidamente posiciona os três níveis tradicionais de som cinematográfico no que chamarei de conjunção separada. Fala, música e efeitos sonoros são as categorias dominantes de decomposição do som no cinema, embora suas fronteiras sejam frequentemente imprecisas. Gosto de pensar os três elementos sonoros, distintos e contínuos em *Back and Forth* como representativos dessas categorias, ao mesmo tempo em que tento sugerir suas imprecisas fronteiras no contexto irônico em que os mantenho muito separados. Os três elementos aos quais me refiro são o som de zumbido de motor, o som metronômico ritmado e o som de frequência mais baixa que parece corresponder ao cessar da câmera nas extremidades da panorâmica. O zumbido de motor parece adequar-se mais à ideia de efeito sonoro, já que é o som que mais oferece em termos de ambiência espacial, tal como esta frequentemente se estabelece pela presença de ruídos mecânicos de um tipo ou outro. O *click* metronômico de frequência mais alta é muito associado a uma compreensão tradicional da música, uma vez que ele tem um ritmo constante e é o mais sugestivamente não diegético. Finalmente, o som de mais baixa frequência rítmica pode ser entendido como a fala do filme, já que ele é o evento sonoro mais sincronizado (além dos breves eventos humanos que aparecem de vez em quando), e também pode ser entendido como a inflexão do gesto humano na panoramização da câmera. A panoramização não é constante e é, portanto, bastante humanizada, e o ritmo que a acompanha, portanto, tampouco é constante e torna-se a camada sonora mais irregular das três. Isso me lembra a fala, que envolve necessariamente ritmos irregulares, e o fato de que a fala é proferida pelos principais sujeitos de um filme, para quem a panorâmica da câmera funciona como uma analogia. A panorâmica é também a indica-

ção mais clara da própria presença de Snow dentro do filme, e esse gesto fílmico torna-se um substituto de sua própria fala.

Esses três elementos trabalham juntos, em certa medida em uníssono; os elementos rítmicos ganham velocidade enquanto a altura do zumbido de motor aumenta, mais ou menos em mútua correspondência, embora a frequência do zumbido de motor comece a aumentar bem antes que ocorra qualquer aumento significativo na velocidade da panoramização, criando assim uma expectativa de velocidade a ser cumprida em um nível visual. Esse precursor sônico de seu equivalente visual também traz à tona outra importante área do som cinematográfico: o efeito do som sobre a imagem e vice-versa. Chion discute a questão empregando a expressão valor agregado.⁴⁹ Em *Back and Forth*, a velocidade da panoramização parece aumentar como resultado da altura elevada do zumbido de motor, ou pelo menos temos a sensação de que algo está acontecendo de um modo mais intenso do que no início do filme. Isso quer dizer algumas coisas a respeito de nossa percepção do som. Antes de mais nada, a elevação de altura tem, para nós, associação condicionada ao aumento de velocidade. Aprendemos isso através da observação de dispositivos mecânicos que funcionam dessa maneira, tais como motores de automóveis e aviões. O que também ilustra o quanto nossa percepção da velocidade visual pode ser afetada só pelo som, fato que sugere a legitimidade das ideias de transsensorialidade de Chion.

Juntos, os três elementos criam uma espécie de sinfonia, embora talvez mais enraizada nas tradições da *musique concrète*. Certamente, a trilha sonora tomada isoladamente tem muito em comum com a composição minimalista baseada na apresentação de módulos que permanecem distintos ao longo de toda a peça, ainda que mudem com o tempo em relação a sua combina-

ção com outros módulos. Os três elementos em *Back and Forth* permanecem distintos e não mudam em igual velocidade, tornando-se, assim, um exercício minimalista de chamar a atenção para sua separação, em conjunção com a experiência global de como eles se inter-relacionam ao longo do tempo. A ideia de *Back and Forth* torna-se especialmente evocativa aqui, já que um dos principais efeitos do tipo de processo aditivo baseado em módulos distintos é que, através do ato da percepção, podemos passar de um módulo distinto para o seguinte ou optar por ouvi-los todos de uma vez. Com efeito, podemos avançar e voltar entre os três níveis sonoros ou ouvi-los em uníssono, segundo nosso critério. Isso, por si só, torna-se análogo ao que Snow faz visualmente, exceto pelo fato de que na banda visual é a panoramização o que nos guia para frente e para trás; não é senão quando a velocidade da panoramização torna-se muito elevada que os dois polos da panorâmica se fundem, sobrepostos pela inabilidade de nosso olho para os diferenciar com o aumento da velocidade. A persistência da visão e o fenômeno Phi assumem o comando, e os dois lados da sala tornam-se um, mesmo se por momentos fugazes. A trilha sonora nos prepara para isso ao convidar-nos a brincar com a ideia de separação *versus* sobreposição em nossa percepção dos distintos elementos sonoros.

Wees nota em Snow a compreensão de que “há frequentemente, em várias filosofias e religiões, uma sugestão, às vezes o dogma, de que a transcendência seria uma fusão de opostos.”⁵⁰ Em *Back and Forth*, Snow sugere que a fusão de opostos é essa entre os dois lados da sala, unindo-se através da velocidade da panoramização. Wees a descreve como uma mudança qualitativa na percepção, resultante de uma mudança quantitativa no movimento da câmera.⁵¹ Eu sugeriria também que o som no filme auxilia essa mudan-

ça de percepção devido a suas próprias mudanças quantitativas na altura e na velocidade do ritmo. Isso se torna, afinal, um exercício fenomenológico, como o descrito por Annette Michelson em relação à filosofia de Gérard Granel: “Fenomenologia é uma tentativa de filmar, em câmera lenta, aquilo que é, devido à maneira pela qual se vê em velocidade natural, não absolutamente despercebido, mas perdido, sujeito ao descuido.”⁵² *Back and Forth*, como os outros filmes de Snow aqui abordados, apresenta perspectiva cambiante sobre uma unidade de expressão cinematográfica específica e, ao fazê-lo, age como uma indagação fenomenológica sobre essa expressão, mostrando-nos como podemos percebê-la em diferentes velocidades e, portanto, chamando atenção para o que normalmente se perde nos outros modos de percepção. Assim, Michelson sugere que “indagação epistemológica e experiência cinematográfica convergem, por assim dizer, em mimese recíproca”.⁵³ Novamente, temos coexistência de êxtase e análise possibilitada pelas relações som/imagem que Snow disponibiliza para nós.

La Région Centrale é o mais transcendente e analiticamente exaustivo dos filmes especificamente estruturais de Snow, e creio que as razões para isso estão diretamente ligadas à relação entre som e imagem. De início, podemos não saber o que fazer com os tons eletrônicos repetitivos de alturas variantes e em graus variantes de combinação polifônica. Parece haver, na maior parte do tempo, uma sincronização atrasada entre a imagem e os sons, estes ocorrendo logo após alguma mudança no movimento da câmera. No entanto, os sons também são consistentes do começo ao fim, embora mudem de intensidade e frequência mais ou menos junto com o aumento de velocidade e intensidade dos movimentos de câmera. É tentador pensar que os sons estariam presentes apenas em função de sua capacidade de induzir

estados semelhantes ao transe através da repetição. Wees sugeriu que essa abordagem da repetição sonora como algo próximo ao mantra é também a principal função do som em *Back and Forth*.⁵⁴ No entanto, creio que a chave para desvendarmos a verdadeira conexão entre som e imagem em *La Région Centrale* vem com o conhecimento de que “a trilha sonora duplica as ondas senoidais e os pulsos eletrônicos que controlavam os movimentos da câmera (...) a trilha sonora se refere diretamente ao maquinário cinematográfico e seu sistema de orientação sonora. Ela chama a atenção do espectador para fora da paisagem *per se*, em direção aos meios pelos quais esta se torna uma “imagem projetada de luz em movimento”.⁵⁵ Essa ligação direta entre os sons que ouvimos e as imagens que vemos nos proporciona uma sólida base de transcendência, pela qual o próprio ambiente sonoro do filme é o comprimento de onda invisível, porém tangível, entre o cineasta e sua câmera; os sons são aqueles da comunicação entre mente e máquina, a transcendência entre o humano, a máquina, e o próprio espaço através de radiocontrole.

Há dois conceitos, em particular, que são promovidos por Chion em *Audio-Vision* e irão lançar luz especial sobre essa ideia do som em *La Région Centrale*, como marca da transcendência sobre a qual o filme se baseia. Em primeiro lugar, há o *acousmètre*:

(...) esse personagem acusmático [ouvido mas não visto], cuja relação com a tela envolve um tipo específico de ambiguidade e oscilação (...) Podemos defini-lo como não estando dentro nem fora da imagem. Ele não está dentro, porque a imagem de uma origem da voz – o corpo, a boca – não está incluída. Ele tampouco está fora, já que não se posiciona claramente fora da tela em um “bastidor” imaginário, como um mestre de cerimônias ou uma testemunha, e está implicado na ação, sempre prestes a dela participar.⁵⁶

how
do
you
know
this
isn't
lying?

So is this, 1982
43min, cor
Col. Cinemateca Real
da Bélgica

Sugiro que poderíamos estender a ideia que aprendi sobre o som rítmico de frequência mais baixa em *Back and Forth* – ser um substituto da própria voz de Snow – para o som em *La Région Centrale*. Já que o som aqui é reflexo direto do controle da câmera por Snow, além de ser o som da voz da câmera (já que é através desses sons que a câmera se comunica), então a ideia de que esse som indicaria a presença de um *acousmètre* torna-se interessante. Primeiro, temos a presença de Snow implicada no som como algo não visível na tela, mas que se sente através de sua comunicação com a câmera. Na verdade, em *La Région Centrale* o próprio Snow é uma incorporação do *acousmètre* que Chion percebe no personagem do mágico na terra de Oz, cuja voz se ouve, mas cuja presença visível é protegida pela cortina atrás da qual se esconde. O mágico está dentro do quadro, mas não é visto. Snow é o mágico em *La Région Centrale*, só que dessa vez escondido atrás de uma pedra com seu controle remoto, fazendo sua voz eletronicamente aprimorada jorrar para o espaço a seu redor. Em segundo lugar, temos também a própria câmera como personagem sempre presente, ainda que nunca visto. A sombra do suporte da câmera sugere a presença desse personagem, sempre esperando no limiar do quadro para participar da ação, assim como faz o *acousmètre* no sentido que lhe atribui Chion.

Uma das principais características do *acousmètre* descrito por Chion é sua capacidade de ver tudo, e essa é certamente a principal função da máquina no filme de Snow. Outra característica fundamental do *acousmètre* é a onipotência, o poder de agir em dada situação. Isso também ocorre em *La Région Centrale*, pelo fato de a presença de Snow e seu controle sobre a câmera, como a trilha sonora o evidencia, lhe conferirem o poder de agir sobre a criação do filme e, portanto, afetar o que vemos como resultado. Chion descreve essa onipotência como o poder do discurso textual ligado à ideia de

mágica, “quando as palavras proferidas por alguém têm o poder de se tornar coisas”.⁵⁷ As palavras aqui são as da intenção de Snow, tal como traduzidas pela linguagem eletrônica que a câmera entende e que nós ouvimos na trilha sonora. Essa linguagem é então traduzida no objeto que é o filme e torna-se a chave à qual pessoas como de Duve se agarram quando discutem a “objetividade” da arte modernista e o desaparecimento do sujeito no campo da experiência.

O *acousmètre* é figura transcendente, que paira em algum lugar entre o *status* diegético e o não diegético, transcendendo tempo e espaço através de sua onisciência e onipotência. Outra categoria do som no léxico de Chion é a do som “no ar”, aquele que também tem o poder de transcender os limites cinematográficos normais de tempo e espaço devido a seu *status* de ser eletronicamente reproduzido.⁵⁸ O *acousmètre* em *La Région Centrale* goza o fato de ser igualmente parte dessa categoria, uma vez que os sons da comunicação entre Snow e a máquina são realmente reproduzidos de modo eletrônico e, assim, podem ficar à deriva pelo espaço do filme sem nunca se definir como diegéticos ou não diegéticos. Desse modo, *La Région Centrale* torna-se uma incorporação fantástica das qualidades transcendentais de um *acousmètre* no ar, um tipo muito especial de presença cinematográfica que pode ser sentida nas transmissões sonoras que literalmente conduzem as ondas de ar entre Snow e sua máquina, equilibrando o módulo humano e o tecnológico em uma dança entre som e imagem que, quando unida no ato da percepção, se torna uma experiência de fato.

Finalmente, a real transcendência que podemos experimentar com os filmes de Snow é aquela entre o audioespectador e os próprios filmes. O trabalho de Snow envolve de tal forma o audioespectador, que podemos recombinar os módulos que ele expõe lado a lado e sintetizá-los pelo ato da

percepção, efetuando, assim, a experiência que os filmes tornam possível. É sobre isso que o cinema deveria ser, a isso se alude através das insinuações espirituais operantes na exaustividade analítica de Snow. A sensação de que há uma espécie de onipresença que transcende os limites normais de tempo, espaço e sujeito, como exemplificada pelo conceito de *acousmètre*, é demonstrada pelo uso de Snow das relações som/imagem. Essa onipresença também pode ser entendida em termos dessa presença que paira entre o audioespectador e o filme, ligando-os ao longo dos canais de percepção. Os filmes de Snow podem funcionar como análogos do processamento mental dos canais sensoriais individuais; ele dispõe os módulos individualmente para que esses possam ser re-combinados. Como sugere Chion, nossa mente absorve informação sensorial de cada canal, mas a processa em um espaço em que as limitações de cada sentido não são demarcadas e podem fluir livremente entre si. O filme torna-se, então, uma sombra dos próprios processos perceptivos da mente, e vice-versa. Essa sombra, a presença as-sombrada da máquina em *La Région Centrale*, é bem resumida pelo título do documentário sobre a produção de *Région* com o qual Wees termina seu livro *A Humane Use of Technology*.

Aqui, mais uma vez, as aparentemente inevitáveis comparações entre Snow e Brakhage emergem, e de novo a comparação gera antes um parentesco, não uma disparidade entre os dois. Sitney se refere precisamente à sombra da máquina, que também pode ser vista em *Anticipation of the Night* (1958), de Brakhage. Ele começa a comparação em seu artigo *Michael Snow's Cinema*, afirmando que a preocupação de Brakhage com o filme foi humanizar a câmera através de uma cinematografia *hand-held*, em constante movimento, e apresentando a visão mediada pela subjetividade. Essa subjetividade é exemplificada no filme pelo aparecimento da sombra do

personagem central, que é tudo o que vemos dele. Aqui ele sugere que Snow atingiu objetivo semelhante com a "super-humanização" da câmera, através da apresentação de extrema subjetividade pelo movimento constante, aderindo à ideia de "um filme que pode revelar aos olhos humanos mais sobre o ser de espaço do que os olhos humanos podem ver".⁵⁹ Não é até que re-trabalhe o artigo para seu capítulo sobre cinema estrutural em *Visionary Film*, porém, que Sitney compreende plenamente a relação entre os dois filmes através da sombra, enquanto presença do sujeito: "*La Région Centrale* remete a *Anticipation of the Night*, em que o ser-sombra de Brakhage torna-se a sombra do suporte da câmera."⁶⁰ Uma correlação é assim estabelecida entre esses dois cineastas radicalmente diferentes para mostrar que eles podem ser, afinal, nada mais do que módulos separados, esperando, lado a lado, ser combinados pelo ato de síntese humana, cada qual fazendo dessa síntese o objetivo de seus filmes.

Tanto Brakhage quanto Snow querem transpor a distância entre a experiência humana e o cinema, cada um a seu modo buscando ligar o ato de se experimentar um filme com o próprio fato da experiência. Ambos estão interessados em explorar as correlações entre os processos perceptivos humanos e os processos do cinema, e ambos foram bem-sucedidos na criação de um cinema que nos torna conscientes desses processos mútuos e ao mesmo tempo nos proporciona uma experiência dos processos. Assimilamos os filmes em nós mesmos e criamos a síntese que leva à experiência pelo próprio ato de experimentar os filmes, e por isso podemos acabar pensando no Terrence McKenna tardio e sua busca da externalização de objetos mentais pelo uso do corpo humano enquanto local de transcendência entre o mundo interior e o exterior. Em *True Hallucinations* ele descreve seus experimentos com a capacidade

humana de produzir som pelo uso da voz como a chave para o sonho do alquimista: podemos ressoar por dentro e por fora, e a transposição da distância entre esses dois mundos com a produção de som pode ensejar a atualização de objetos mentais no espaço físico.⁶¹ Quase o mesmo podemos dizer a respeito do cinema de Michael Snow. Damos existência ao filme transpondo a distância entre nossos próprios processos perceptivos e aqueles promovidos pelo filme. Ressoamos com os módulos do filme que assimilamos, e disso resulta uma experiência.

Embora a sombra possa dançar sem sua contrapartida sonora, o contrato que elaboramos em nossas mentes confere existência ao objeto do filme de maneira que seria impossível sem a conexão do circuito filme/espectador. No final, essa completude do circuito é a magia do *acousmètre* onipotente a que Chion se refere: o poder de agir em uma situação, nesse caso um filme, e dar-lhe mais plenamente sua própria existência ao fazê-lo. Nós, os audioespectadores, somos os *acousmètres* pairando em algum lugar entre o próprio filme e nossa experiência dele, sempre a ponto de irromper na ação, em constante comunicação com o filme, embora nunca de fato apareçamos na tela. Curiosamente, Snow conseguiu até mesmo transpor essa distância final, que seria fazer o espectador aparecer na tela. Há um período de tempo após cada aparição dos Xs luminosos sobre fundo preto que pontuam *La Région Centrale* em que as suas pós-imagens são visíveis sobre a paisagem da *Région*. À medida que a câmera se move, nossos correspondentes movimentos oculares são literalmente sobrepostos ao filme através do movimento da pós-imagem, o que chama atenção para a maneira pela qual nossos olhos estão lendo a imagem enquanto ainda são capazes de vê-la ao mesmo tempo. Isto é o mais próximo a que cheguei de ver a mim mesmo dentro do quadro do filme de alguém, e é o perfeito reflexo da busca de

autorreflexividade e experiência bruta simultâneas que Snow empreende. Se ao menos eu pudesse tirar os persistentes pós-sons da trilha sonora do filme de minha cabeça após ter sido incessantemente exposto a eles pelo período de 190 minutos...

Tradução: Patrícia Corrêa

Revisão técnica: Daniel Lannes

NOTAS

- 1 Gunning, Tom. Doing for the Eye what the Phonograph does for the Ear. In Abel, Richard; Altman, Rick (orgs.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- 2 Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Claudia Gorbman (trad.). New York: Columbia University Press, 1995: 137.
- 3 Wees, William C. *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press, 1992: 153.
- 4 Id., *ibid.*: x.
- 5 Snow, Michael. Letter From Michael Snow to Peter Gidal on the Film *Back and Forth*. In Sitney, P. Adams (org.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. Anthology Film Archives Series*. New York: New York University Press, 1978: 187.
- 6 Chion, 1995: 143.
- 7 Chion, 1995: 137.
- 8 Chion, 1995: 137.
- 9 Chion, 1995: 136.
- 10 Chion, 1995: 136.
- 11 Wees, 1992: 93.
- 12 Elder, Bruce; Snow, Michael. On sound, sound recording, making music of recorded sound, the duality of consciousness and its alienation from language, paradoxes arising from these and related matters. In Snow, Michael (org.). *The Michael Snow Project: music/sound 1948-1993: the performed and recorded music/sound of Michael Snow*. Toronto: Art Gallery of Ontario; The Power Plant; Alfred A. Knopf Canada, 1994: 10 (tal como encontrado na versão PDF do artigo no DVD-Rom Digital Snow).
- 13 Chion, 1995: 137.
- 14 Chion, 1995: 137.

- 15 Wees, 1992: 154.
- 16 Wees, 1992: 161.
- 17 De Duve, Thierry. Michael Snow: The Deictics of Experience and Beyond. In *Parachute*, n. 78 (abr./mai./jun. 1995): 28.
- 18 De Duve, 1995: 28.
- 19 De Duve, 1995: 28.
- 20 De Duve, 1995: 29.
- 21 De Duve, 1995: 29.
- 22 De Duve, 1995: 29.
- 23 De Duve, 1995: 32.
- 24 De Duve, 1995: 34.
- 25 De Duve, 1995: 34.
- 26 Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumi (trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987: 6 [*Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Ana Lúcia de Oliveira et al. (trads.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995-1997, 5 v.].
- 27 Deleuze; Guattari, 1987: 6.
- 28 Elder, Bruce. Snow among Musicians: Two Notes on Michael Snow and Music. In *Spleen*, n. 1 (1989): 60.
- 29 Elder, 1989: 60.
- 30 Sitney, P. Adams. Michael Snow's Cinema. In *The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives*. New York: New York University Press, 1975: 220.
- 31 Elder, 1989: 62.
- 32 Elder, 1989: 63.
- 33 Elder, 1989: 63.
- 34 De Duve, 1995: 34.
- 35 De Duve, 1995: 34-35.
- 36 Elder, 1989: 63.
- 37 Chion, 1995: xvii.
- 38 Chion, 1995: xvii.
- 39 Paine, Frank. Sound Mixing and Apocalypse Now: an Interview with Walter Murch. In Weis, Elizabeth; Belton, John (orgs.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985: 356.
- 40 Sitney, 1975: 224.
- 41 Wees, 1992: 155.
- 42 Wees, 1992: 155.
- 43 Sitney, 1975: 224-225.
- 44 Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*. Oxford: Oxford University Press, 1979: 375.
- 45 Sitney, 1975: 222-223.
- 46 Michelson, Annette. Toward Snow. In Sitney, P. Adams (org.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism: Anthology Film Archives Series*. New York: New York University Press, 1978: 174.
- 47 Sitney, 1975: 223.
- 48 Sitney, 1975: 223.
- 49 Chion, 1995: 5.
- 50 Wees, 1992: 165.
- 51 Wees, 1992: 165.
- 52 Michelson, 1975: 172.
- 53 Michelson, 1975: 173.
- 54 Wees, 1992: 165.
- 55 Wees, 1992: 167.
- 56 Chion, 1995: 129.
- 57 Chion, 1995: 130.
- 58 Chion, 1995: 76.
- 59 Sitney, 1975: 228.
- 60 Sitney, 1979: 384.
- 61 McKenna, Terrence. *True Hallucinations*. San Francisco: Harper San Francisco, 1993.

Randolph Jordan possui MA em Estudos de Cinema e PhD em Humanidades pela Concordia University, Montreal, Canadá. Seu trabalho artístico envolve cinema, vídeo e composições sonoras. Nos últimos anos, lecionou na Concordia University e no LaSalle College em Montreal.