

A Imagem-morrente: Sobre *Decasia* e *Tributes-Pulse*, de Bill Morrison

Vasco Baptista Marques

IFILNOVA/NOVA FCSH, Portugal
vascomarques@fcsh.unl.pt
<https://orcid.org/0000-0002-4101-0497>

RESUMO Este artigo analisa dois filmes de Bill Morrison (*Decasia* e *Tributes-Pulse*), para mostrar como eles permitem conceber a ideia de uma imagem-morrente, isto é: de uma imagem que expõe o envelhecimento e a morte como forças directamente inscritas no seu próprio suporte material (a película). Para fazê-lo, dividimos o texto em três partes. Na primeira, trata-se de situar o cinema de Morrison como uma contestação estética da ontologia da imagem fotográfica de André Bazin, que encara o filme como uma “múmia da mudança” ou como um registo perene das coisas e do tempo. Efectivamente, porque trabalham com imagens extraídas de películas de nitrato muito degradadas, as obras de Morrison acabam por relevar o carácter perecível do objecto fílmico, insurgindo-se assim contra qualquer teoria que sugira a sua imortalidade. Num segundo momento, veremos como *Decasia* constitui um estudo arqueológico sobre a morte, que procura trazer à superfície da imagem as forças de destruição que jazem no seu fundo. Defenderemos, então, que esse filme consiste na encenação da constante batalha que se trava entre a vida e a morte, configurando por isso um comentário involuntário da metafísica da morte de Georg Simmel, onde os dois termos são definidos como opostos que se co-implicam. É esta mútua imbricação da vida e da morte que *Decasia* traduz em imagens-morrentes, que, como veremos, desencobrem a morte como uma potência que é tão destrutiva como construtiva, posto que, ao desintegrar a matéria, ela assegura a sua transformação. Por fim, na terceira parte do artigo, mostraremos como *Tributes-Pulse* coloca as suas imagens-morrentes ao serviço de uma visão da morte que, por contraste com a de *Decasia*, acentua a sua natureza dissolutiva. Esta visão reflecte-se, aliás, na própria circularidade narrativa do filme, que vai, em suma, da ruína da imagem à imagem da ruína.

PALAVRAS-CHAVE Bill Morrison; imagem-morrente; vida e morte; decomposição; Georg Simmel.

Da ontologia de André Bazin ao cinema de Bill Morrison: imagem-múmia, imagem-matéria, imagem-morrente

Nas primeiras linhas de um ensaio publicado em 1945 (“Ontologie de l’Image Photographique”), André Bazin indicou “o complexo da múmia” como um dos princípios genéticos e forças motrizes das artes plásticas em geral¹. Na raiz destas últimas estaria a vontade humana de levar a melhor sobre o tempo e sobre a morte por via de embalsamamento, isto é: da conservação e da perenização de uma imagem dos corpos finitos, numa matéria ou num suporte que se mostraria, se não impermeável, pelo menos bastante mais resistente à decomposição do que eles. Para Bazin, o corolário histórico e técnico desse desejo de imortalidade é, não a fotografia (que só se encontra em condições de resgatar mecanicamente uma imagem *imóvel* das coisas no *instante*), mas o cinema, considerado como o lugar onde, pela primeira vez, o resgate representativo das coisas coincide com o resgate representativo do seu *movimento* e do seu *tempo*. Dada a identificação que desta maneira se estabelece entre representação e embalsamamento, compreende-se que o autor tenha designado, numa fórmula célebre, o cinema como a “múmia da mudança” (*momie du changement*). Ou, o que vem a ser o mesmo: como a arte da imortalização, se não do próprio tempo, pelo menos de blocos de duração que, subtraídos à sua constitutiva transitoriedade e evanescência, à sua irrecuperável dissolução no fluxo da sucessão, se dariam agora a (re)ver e a pensar, de uma forma paradoxal, como uma mudança que – uma vez cristalizada no interior de uma imagem invariável e infinitamente revisitável – já não estaria sujeita a mudar.

Antes de nós, já outros tiveram a oportunidade de fazer notar que a ontologia da imagem fotográfica proposta por Bazin constitui um exemplo paradigmático da elisão teórica e do esquecimento histórico da materialidade intrínseca do dispositivo cinematográfico². Neste contexto, tudo parece passar-se como se o cinema fosse uma espécie de *memória sem matéria* (passe o trocadilho bergsoniano), ou seja: um registo da mudança e da duração que, em virtude da sua corporalidade

¹ Cf. Bazin 1975, 9, nossa tradução: “Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um facto fundamental da sua génese. Na origem da pintura e da escultura, ela encontraria o ‘complexo’ da múmia”.

² Veja-se, a simples título de exemplo, Wollen 1976.

minimal, já não se deixaria afectar por elas, apresentando-se assim imune ao apodrecimento.

Em face de exercícios de abstracção como este, convirá talvez recordar que o cinema depende, na sua essência, não apenas de um suporte analógico ou digital de inscrição das imagens, mas também de um aparato tecnológico que seja capaz de assegurar a sua projecção ou descodificação. No caso do cinema analógico, a inevitável degradação físico-química desse suporte (a película) em função do tempo e do uso implica uma degradação concomitante da imagem, que desse modo se descobre sujeita a um processo material de decomposição e desintegração – a tal ponto que um autor como Paolo Cherchi Usai não hesita em definir o cinema como “a arte de destruir imagens em movimento” (2000, 7, nossa tradução).

A natureza autofágica do cinema torna-se particularmente evidente quando se considera os filmes que usam a película de nitrato de celulose (vulgo, celuloide) como sua base material. Suporte de captura de imagem desenvolvido para o cinema por George Eastman em 1889, e privilegiado pela indústria até 1949 – altura em que, por razões de segurança, começou a ser substituído pela película de acetato³ –, a celuloide destaca-se, sobretudo, pela sua espectacular precariedade. De facto, pese embora a sua superioridade em relação a suportes como o diacetato, o propionato ou o butirato de celulose no que toca à qualidade da imagem, a celuloide é um composto orgânico de nitrato de celulose, gelatina e emulsão de prata que, comportando uma grande quantidade de oxigénio na sua estrutura molecular, engendra um material altamente inflamável. Que baste dizer, a este respeito, que ele poderá facilmente entrar em combustão espontânea se conservado em condições inadequadas, e que, em caso de incêndio, continuará a arder mesmo se colocado debaixo de água⁴. Para além disso, a celuloide tende a decompor-se autocataliticamente nos seus elementos químicos constituintes por acção do ácido nítrico e dos óxidos de nitrogénio que vai libertando ao

³ Para uma breve história da película de nitrato, cf. Smither, Roger & Surowiec, Catherine A. (eds.), 2002.

⁴ O carácter inflamável da celuloide encontra-se retratado em duas sequências de dois filmes célebres. Cf. *Nuovo Cinema Paradiso* [longa-metragem, 35mm], Giuseppe Tornatore. Cristaldifilm, Les Films Ariane, Rai 3, TF1 Films Production, Forum Picture. Itália e França, 1988, 00:53:09-00:56:48 & *Inglorious Basterds* [longa-metragem, 35mm]. Quentin Tarantino. Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart, Studio Babelsberg, Visiona Romantica. Alemanha e EUA, 2009, 02:22:31-02:25:46.

longo do tempo, num movimento entrópico faseado que, de acordo com a descrição que Bernd Herzogenrath nos oferece,

começa com a ‘coloração’ sépia/âmbar da película e com o desbotamento das imagens filmadas; depois, a celuloide perde a sua ‘forma’, amolece e torna-se pegajosa; em seguida, bolhas e vesículas surgem na superfície do filme, com a emulsão a separar-se do suporte de nitrocelulose. No fim, a base de nitrocelulose despolimeriza-se por completo e endurece, formando os célebres ‘discos de hóquei’ e ‘donuts’ tão temidos pelos arquivistas de filmes, até que o que resta é apenas um pó avermelhado altamente inflamável⁵ (Herzogenrath 2018a, 17, nossa tradução).

É, então, a própria acção corrosiva do tempo sobre a matéria fílmica que, reduzindo a imagem a cinzas, se encarrega de revelar o excessivo optimismo da ontologia de Bazin⁶. Ora, não haverá por certo um *corpus* cinematográfico em que essa acção do tempo mais fortemente se manifeste do que o do norte-americano Bill Morrison, cujos filmes assentam, o mais das vezes, na montagem de *archive footage/found footage* proveniente de películas de nitrato em avançado estado de deterioração. Com efeito, em muitas das suas obras, Bill Morrison dá a ver e a sentir a necrose do suporte fílmico – e, por arrasto, a da imagem que ele transporta –, num gesto que, quanto a nós, configura a mais coerente e articulada contestação estética (mesmo que involuntária) da ontologia baziniana⁷. Quando mais não seja porque, por oposição a outros cineastas experimentais (como Philip S. Solomon ou Jürgen Reble), Bill Morrison recusa provocar ou acelerar de uma maneira artificial – nomeadamente, através da utilização de agentes químicos externos como a lixívia ou a soda cáustica – a destruição das películas de nitrato das quais se socorre⁸. Esta recusa metodológica justifica-se, antes

⁵ As tendências suicidas da celuloide são o que explica que, segundo algumas estimativas não-oficiais, cerca de 75% dos filmes mudos produzidos nos EUA se encontram hoje irremediavelmente perdidos. Cf. Billington 2013, vii. Mas cfr. Slide 2000, 5, onde a fiabilidade desse tipo de estimativas fora já contestada.

⁶ Em defesa de Bazin, refira-se que só no final da década de 1930 – que o mesmo é dizer, poucos anos antes da publicação da “Ontologie de l’Image Photographique” – começaram a circular os primeiros estudos científicos acerca da instabilidade e da fragilidade materiais da película de nitrato. Veja-se, por exemplo, Hill & Weber 1936.

⁷ Cf. Morrison 2019, 168, nossa tradução: “À medida que fui explorando o arquivo e que fui descobrindo esta mediação em tempo real da imagem, fiquei fascinado por perceber que, por um lado, o cinema tem a ver com a captura e a preservação da imagem (a imagem é preservada e nós todos envelhecemos) e que, por outro lado, ele se deteriora inevitavelmente ao longo do tempo”.

⁸ Tanto quanto sabemos, as únicas excepções à regra são algumas das curtas-metragens que, no início da sua carreira, Bill Morrison realizou no âmbito da sua colaboração com o Ridge Theater de Nova Iorque. Cf. *Night*

de mais, pela sua vontade de sondar o processo natural de “envelhecimento” e “falecimento” do filme, debruçando-se com particular atenção sobre os últimos estertores da representação, ou melhor: sobre os momentos de agonia que precedem, anunciam e preparam o seu desaparecimento por exaustão material.

No intuito de satisfazer esse necrófilo objecto de desejo, o cineasta procederá, amiúde, por intermédio da recolha e da (re)montagem daquilo a que poderíamos talvez chamar imagens-morrentes. Entenda-se: imagens cujas rugas, pústulas e chagas afectam o conteúdo da representação de uma forma a tal ponto sugestiva que acabam por denunciar acidentalmente a morte como uma força imanente à vida ou como o destino último da vida, constituindo-se deste modo como o princípio de uma meditação estética acerca da nossa própria finitude.

Assim definida, a imagem-morrente parece corresponder, *mutatis mutandis*, àquilo a que – igualmente por referência à obra de Bill Morrison – Bernd Herzogenrath chama imagem-matéria (*matter-image*) (Herzogenrath 2018b). Através dessa expressão, o que está sendo designado? Uma imagem que resulta da acção simultaneamente destrutiva e construtiva que o tempo exerce sobre a matéria fílmica, e que, segundo Herzogenrath, não se deixa subsumir por nenhum dos dois grandes géneros de imagens que compõem a taxinomia deleuziana: a imagem-movimento e a imagem-tempo. Neste quadro, a questão que se coloca é a de saber se esta tipologia de imagem – na qual também nós reconhecemos um dos aspectos mais distintivos do cinema de Bill Morrison – deve ser compreendida como uma imagem-matéria. Julgamos ter fundados motivos para considerar que não. Desde logo, por uma razão de homonímia conceptual. É que, tal como Herzogenrath admite, foi o próprio Gilles Deleuze quem, em *Cinéma I. L’Image-Mouvement* – e no decurso de um breve estudo sobre as especificidades do cinema experimental norte-americano –, forjou pela primeira vez a ideia de algo como uma imagem-matéria (*image-matière*), caracterizando-a então como aquela que pretende alcançar uma percepção pura, ou por outra: uma percepção directamente inserta nas coisas ou na matéria (Deleuze 1983, 122-124). Ainda que nada impeça Herzogenrath de se apropriar dessa expressão deleuziana para a investir

Highway [curta-metragem, 16mm]. Bill Morrison. EUA, 1990. 9min. & *Footprints* [curta-metragem, 16mm]. Bill Morrison. EUA, 1992. 6min. Cf., também, Habib 2018, 34-35; Morrison 2019, 166 & Morrison 2021, 301-302.

de um sentido outro, não nos parece que – mesmo após essa operação de *revamping* – ela consiga descrever adequadamente a essência das imagens feridas que habitam e assombram a obra de Bill Morrison. Porque aquilo que quanto a nós as singulariza é, não tanto a maneira como elas expõem a constitutiva materialidade do filme – o que também é feito por filmes experimentais que pouco têm a ver com os de Bill Morrison, como *Mothlight* (1963), de Stan Brakhage, ou *The Flicker* (1966), de Tony Conrad –, mas sobretudo a maneira como elas revelam e trabalham o carácter perecível ou morrente dessa materialidade. Trata-se aqui de uma tese que é, de resto, inadvertidamente subscrita pelo próprio Herzogenrath, que, ao definir a sua imagem-matéria como o produto da acção do tempo sobre a matéria fílmica (num gesto teórico que absolutiza um dos termos da relação que a determina), acaba por defini-la como uma imagem em decomposição – ou não será verdade que a decomposição é aquilo que resulta da intersecção da duração e dos corpos?

A resposta positiva a essa pergunta é-nos dada pelos dois filmes de Bill Morrison que, de uma forma mais evidente, estão colocando as suas imagens agónicas ao serviço de uma reflexão sistemática a respeito da degenerescência de toda a matéria. Debrucemo-nos, pois, sobre *Decasia: The State of Decay* (2001) e *Tributes – Pulse: A Requiem For The 20th Century* (2011), mas não sem antes dizermos uma palavra acerca do projecto geral que anima o cinema de Bill Morrison.

Uma cine-arqueologia da morte: *Decasia: The State of Decay*

Apesar de tudo o que até agora escrevemos, seria um erro achar que a morte constitui o motivo central da obra de Bill Morrison. Na realidade, ela é apenas uma das declinações temáticas do método arqueológico que governa a maior parte dos filmes do cineasta, que procuram quase sempre desenterrar aquilo que se encontra escondido e esquecido, a título de *fundo* invisível, sob diferentes tipos de *superfície*⁹. Essa superfície pode ser a da imagem que encobre a materialidade da película (como em *Footprints*, de 1992, ou *Wild Girl*, de 2021); a de um espaço que soterra – ou que ameaça soterrar – a memória de um dado passado histórico (como em *Dawson City: Frozen Time*, de 2016, ou *The Film of*

⁹ Sobre o método arqueológico do cinema de Bill Morrison, cf. Habib 2018, 34-35 & Horak 2018, 137.

Her, de 1996); a dos corpos humanos que, por efeito de doença, ocultam a presença do espírito que os habita (como em *Re:Awakenings*, de 2013); a das águas que guardam filmes perdidos nas suas profundezas (como em *Sunken Films*, de 2020); ou, por fim, a da vida que encobre a inevitabilidade da morte (como em *Decasia* e *Tributes – Pulse*)¹⁰.

Perfeita ilustração desta metodologia é, sem dúvida, a sequência de abertura de *The Miners' Hymns* (2010), o elegíaco documentário à base de *archive footage* que Bill Morrison dedicou à revisitação das duríssimas condições de vida dos mineiros que, até 1994, trabalharam na cidade de Durham, no nordeste de Inglaterra. Nessa sequência, o que temos? Um longuíssimo plano-sequência aéreo que, ao sobrevoar a cidade (tal como ela se encontra configurada na actualidade), nos revela através de legendas aquilo que – à maneira de um palimpsesto – jaz escondido sob as estruturas arquitectónicas que pontuam a paisagem: as minas à volta das quais girou, outrora, o quotidiano e a economia de uma comunidade entretanto extinta.

Digamo-lo já: aquilo que *The Miners' Hymns* faz em relação à superfície de um espaço-tempo concreto é, em essência, o mesmo que *Decasia* havia feito em relação à superfície da vida em geral, designadamente, escavá-la a fim de desencobrir e patentear os vestígios de morte que ela oculta (e sem os quais, vê-lo-emos, ela nem sequer poderia afirmar-se como vida).

Antes de tentarmos auscultar de um modo mais fundo o sentido, a força e o alcance do gesto estético realizado pela longa-metragem de estreia de Bill Morrison, convirá talvez referir que ela não foi originalmente concebida como um filme autónomo, mas sim como a contraparte visual de uma sinfonia. Falamos aqui da *Symphony of Decay*, do norte-americano Michael Gordon, que, lado a lado com as decrépitas imagens de *Decasia*, foi pela primeira vez apresentada ao público em 2001, numa interpretação da Basel Sinfonietta que teve lugar na cidade suíça com o mesmo nome¹¹.

¹⁰ Dir-se-á, e não sem razão, que há vários trabalhos de Bill Morrison – de *The Death Train* (1993) a *Release* (2010) – que se deixam reger por uma estética mais estruturalista ou formalista do que propriamente arqueológica. No entanto, aquilo que magnetiza esses trabalhos é o desejo de *desencobrir* os elementos fundamentais (movimento, espaço, tempo...) e os processos de composição (ângulos de câmara, técnicas de montagem, velocidade de imagem...) que estão na *base* do discurso cinematográfico.

¹¹ Acerca da relação entre a sinfonia de Michael Gordon e o filme de Bill Morrison (relação essa que, neste contexto, podemos tão-somente aflorar), cf. Morrison 2004; Chare & Watkins 2016, 76; Herzogenrath 2018b, 84. Note-se ainda, de passagem, que ao longo da sua carreira Bill Morrison aceitou por várias vezes a

O filme que, um ano depois, viria a ser integrado na programação de diversos festivais de cinema, esse, constitui o resultado da ressincronização em estúdio de uma banda de som e de uma banda de imagem que, longe de se limitar a “fazer-lhe companhia” (à maneira de um objecto decorativo), se articula organicamente com ela em torno de uma aspiração comum. Mais precisamente: a de dar a sentir e a pensar a experiência da decadência, ou, o que vem a ser o mesmo, a promessa de decomposição que paira de modo indiferenciado sobre toda e qualquer forma particular de existência. E se a sinfonia de Michael Gordon procura cumprir esse desígnio por via da multiplicação dos índices sonoros do desequilíbrio ou da periclitância (de desafinações a dissonâncias, passando por efeitos de *slide*), o filme de Bill Morrison responder-lhe-á, na linguagem que lhe é própria, por via da constante revelação da ruína como o destino de toda a forma e da morte como o negativo ou o reverso de toda a vida.

Estamos aqui em presença de um projecto visual que, como a maioria daqueles que o cineasta levou a cabo, assentou, primeiro, num aturado trabalho de pesquisa e recolha arquivística de imagens cujo sentido foi de alguma maneira alterado pela deterioração da película, e, depois, na remontagem do material seleccionado¹². Esse material consiste, no caso vertente, numa colecção muito heterogénea de fragmentos provenientes de noticiários, de reportagens e de filmes industriais, pedagógicos ou de ficção datados da primeira metade do séc. XX (Herzogenrath 2018b; Streible 2018; Böser 2007).

De entre essa massa, destaca-se uma imagem que, para além de ter funcionado como o epicentro genético e como o motivo organizador de *Decasia*, representa também uma justíssima metáfora visual do desejo que o anima. A imagem em causa é, em suma, aquela em que encontramos um *boxeur* a digladiar-se com uma espécie de amorfo ectoplasma pulsante que, em virtude da extrema deterioração da celuloide, assumiu o lugar do saco de boxe que – depreende-se –

incumbência de fazer filmes para acompanhar as obras de compositores como John Adams, Laurie Anderson, Gavin Bryars, Dave Douglas, Richard Einhorn, Bill Frisell, Henryk Gorecki, Vijay Iyer, Jóhann Jóhannsson, David Lang, Harry Partch, Steve Reich ou Julia Wolfe.

¹² Embora não seja o primeiro filme em que Bill Morrison recorre a película de nitrato naturalmente degradada (essa honra caberá, talvez, a *Footprints*), *Decasia* é o primeiro filme do cineasta em que essa degradação serve de mote a uma meditação sobre a corrupção universal da matéria. É, aliás, o próprio Bill Morrison quem o diz: cf. Morrison 2021, 305.

constava da imagem original¹³. Se este plano pode operar como síntese e emblema do filme, é porque, de entre todos os que o compõem, ele é aquele que de uma forma simultaneamente mais evidente e mais expressiva consegue investir um fenómeno físico-químico (a decomposição da película) de um valor poético e metafísico. E isto pela simples razão de que a dissolução da metade direita da imagem original engendra uma nova imagem, que, por acidente material, se deixa ler pelo espectador como um *memento mori*, ou melhor: como uma representação visual da luta sem tréguas que se vai travando entre a vida (simbolizada pelo *boxeur*) e a morte (simbolizada pela mancha abstracta com a qual ele se confronta).



Imagem 1: o *boxeur* de *Decasia*, digladiando-se com a deterioração da película | Fonte: © imagem retirada de *Decasia: The State of Decay* (Morrison, 2001, DVD, edição Plexifilm, 2004). Imagem retirada 36:09.

É dessa luta que nos falam todas as imagens de um filme que, pelo modo como interpreta a vida e a morte – a saber, como forças opostas que se co-implicam a todo o tempo no seio de um mesmo plano de

¹³ Esta imagem é analisada e discutida em: Morrison 2019, 168; Morrison 2006 & Habib 2004 (entre outras referências possíveis).

representação – pode ser entendido como um comentário (ainda que indeliberado) à metafísica da morte que, em 1918, Georg Simmel verteu no terceiro capítulo de uma obra capital do pensamento vitalista: a *Lebensanschauung* (Simmel 1994, 96-149). Nele, Simmel propõe-se sobretudo contestar aquela concepção folclórica da morte que, de acordo com o que então se escreve, encontra a sua mais consumada expressão no quadro do mito greco-romano das Moiras ou das Parcas. Divindades às quais competiria a tarefa de fabricar, tecer e cortar “o fio da vida”, as Moiras/Parcas sugerem – a partir do plano mitológico de leitura que é o seu – que a morte constitui um limite extrinsecamente imposto a uma vida que, até ao momento da sua cessação, relação alguma teria mantido com ele.

Tese bem diferente é, na verdade, a que se defende na *Lebensanschauung*, onde a morte continua a ser definida como o fim temporal da vida, mas como um fim que está agindo sobre ela de maneira *a priori* e constante, como um pólo magnético que, ao atraí-la, determina inevitavelmente a sua orientação e a sua forma. Daí que Simmel faça questão de frisar que a morte configura, não um “fora da vida” (*Außerhalb des Lebens*), mas, ao invés, um “dentro da vida” (*Innerhalb des Lebens*), ou, na terminologia hegeliana que o autor por vezes adota: uma antítese da vida que é imanente à vida que acabará por extinguir, e sem a qual essa vida nem sequer se deixaria viver (posto que o próprio daquilo que vive consiste em morrer).

Esta imanência da morte em relação à vida exprime-se, em primeira instância, na experiência do envelhecimento, que, escorando-se nas evidências biológicas disponíveis à época (e, muito em particular, no decréscimo da assimilação metabólica que se verifica logo após o nascimento dos organismos multicelulares), Simmel descreve como a soma dos processos de fermentação que têm início com a germinação do indivíduo. Trata-se aqui de um movimento de progressiva extenuação, que, ao longo da vida dos organismos, vai sendo combatido (embora de uma maneira cada vez mais débil) por aquilo a que o autor da *Lebensanschauung* chama “as forças construtivas” (*aufbauenden Kräften*). Com efeito, em linha com um fisiologista francês do séc. XVIII, Simmel parece compreender a vida como “o conjunto de funções que resistem à morte” (Bichat 1852, 1), e o corpo orgânico, esse, como o lugar onde – graças à decomposição celular – se torna maximamente sensível e visível o condicionamento da vida pela morte.

Ao mesmo tempo deformante e formadora (*Gestalter*), esta retroacção tanatológica manifesta-se, também – mas agora, de um ponto de vista psicológico –, no modo como, em face do nosso próprio envelhecimento, habitamos todos e cada um dos momentos das nossas vidas, que seriam qualitativamente diferentes se a sombra da morte não pairasse sobre eles. É por isso que, referindo-se a páginas tantas ao “sentido doador de forma da morte” (*formgebende Bedeutung des Todes*), Simmel nos diz que

Ela [a morte] não delimita (isto é, forma) a nossa vida apenas na hora da morte, mas é um momento formal da nossa vida que matiza todos os seus conteúdos. A delimitação da totalidade da vida pela morte influencia antecipadamente cada um dos seus conteúdos e instantes; a qualidade e a forma de cada um deles seria diferente, se eles pudessem estender-se para além deste limite imanente (Simmel 1994, 99, nossa tradução).

Esta observação recolhe matéria de prova adicional no âmbito da nossa vida prática, onde tudo o que fazemos parece adequar-se, de uma maneira irreflectida, à certeza de que mais tarde ou mais cedo viremos a morrer. É um outro tipo de determinação psicológica da vida pela morte, que, como Simmel indica, está sendo psicologicamente co-determinada pela nossa tanatofobia. Pois, todas as acções que realizamos no intuito de cultivar a vida constituem, quando analisados sob o ângulo inverso, uma tentativa instintiva ou consciente de exorcizar a morte que nos impediria de a cultivar; eles constituem, se quisermos, a série de expedientes dos quais lançamos mão para nos projectarmos – de uma forma sempre ineficaz – no sentido contrário ao da nossa irreversível marcha para a morte. Outra coisa não sugere Simmel quando recorre a esta comparação luminosa:

Somos como pessoas que caminham num navio, na direcção oposta à do seu curso: enquanto caminhamos para sul, o convés no qual o fazemos dirige-se para norte connosco; e esta dupla direcção do nosso movimento determina a nossa posição actual no espaço (Simmel 1994, 107, nossa tradução).

Eis um simples modo de dizer, por meio de uma imagem, que, no contexto da vida-morrente que é a nossa, todo o progresso representa um regresso, entenda-se: uma afirmação da vida que é, concomitantemente, uma aproximação à morte. Ora, é dessa “dupla

direcção do nosso movimento”, dessa composição circular de vida e de morte, que nos fala obsessivamente um filme como *Decasia*, apoiando-se para esse efeito, não somente numa vasta colecção de imagens-morrentes (aquelas em que o envelhecimento da película evoca o envelhecimento da pele e da matéria em geral), mas também numa estrutura narrativa que é ela mesma circular. De facto, como o *Das Goldene Tor* (1992) de Jürgen Reble, a *Decasia* de Bill Morrison termina com a retomada e a inversão da ordem de alguns dos planos com os quais arrancara (o de um grupo de crianças num colégio interno; o de um homem que se passeia sob umas arcadas...) ¹⁴, desenhando assim um movimento de evolução-involutiva que imita o da vida, onde, recurvando-se sobre si própria, a sucessão linear e irreversível dos instantes acaba por regressar ao seu ponto de partida (= nada).

A circularidade é uma qualidade que afecta, não apenas a estrutura narrativa do filme, mas ainda – e como em *Just Ancient Loops* (2012) ou *Weaving* (2018) – o conteúdo visual de muitos dos seus planos. Começando, desde logo, por aquele que é, à vez, o primeiro e o último (e que, tal como todos os outros, foi refilmado por Bill Morrison em velocidade de imagem reduzida por intermédio de uma impressora óptica, de maneira a permitir que o espectador melhor se aperceba das marcas de decomposição da película). Pensamos aqui naquele em que um dervixe vai rodopiando incessantemente sobre si próprio, numa dança extática que, como Benjamin Léon bem escreveu, “representa a indivisibilidade entre os processos circulares da composição e da decomposição” (Léon 2018, 70) (visto que o movimento da figura se anula ou se reabsorve no preciso gesto através do qual se afirma). Por sua vez, o segundo plano (o primeiro de uma sequência monotemática) oferece-nos um lento e oblíquo *travelling* que, no seu percurso, detalha o movimento rotativo de uma série de bobinas num laboratório cinematográfico, forjando assim, por referência ao plano anterior, uma comparação entre a vida e o filme, ambos cativos de um tempo circular que, de uma forma *a priori*, os condena à delapidação ¹⁵.

¹⁴ Esta inversão da ordem dos planos é meramente sequencial, ou referente à ordem da sua sucessão na montagem, excepto no caso daquele em que vemos um homem a atravessar o deserto a reboque de um camelo. Aí, à inversão sequencial, soma-se uma inversão direccional, ou referente à ordem do movimento das figuras no interior do plano (da esquerda para a direita, no início, e da direita para a esquerda, no final).

¹⁵ Cf. Levine 2015, 11. Registe-se, nesta linha, que a produção de analogias entre o movimento da vida e o movimento do filme é um denominador comum das primeiras curtas-metragens de Bill Morrison. Veja-se *The Death Train*, onde o movimento e a velocidade das imagens são frequentemente postos em comparação com o movimento e a velocidade dos comboios.

Seria impossível – para além de inútil – procedermos aqui a uma enumeração e a uma análise exaustivas das cenas de *Decasia* que, de um modo ou de outro, incorporam em si motivos circulares. Um plano há, no entanto, que, quando considerado desse ponto de vista, merece a nosso ver uma especial atenção. Ele é aquele que descreve a rotação dos veículos de um carrossel que, por força da deterioração da metade esquerda do campo (obnubilada por uma mancha que vai gradualmente aumentando de tamanho), emergem a cada passo do nada para ao nada de imediato retornarem. A importância deste plano decorre da sua capacidade de combinar os dois grandes recursos estilísticos que permitem a *Decasia* vertebrar um comentário sobre a morte, a saber: a circularidade e a decomposição – respectivamente concebidas por Bill Morrison, em chave metafórica, como motores de um regresso, ou ao princípio espacial do movimento, ou aos elementos materiais do filme (leia-se, aos elementos físico-químicos nos quais ela se dissolverá).

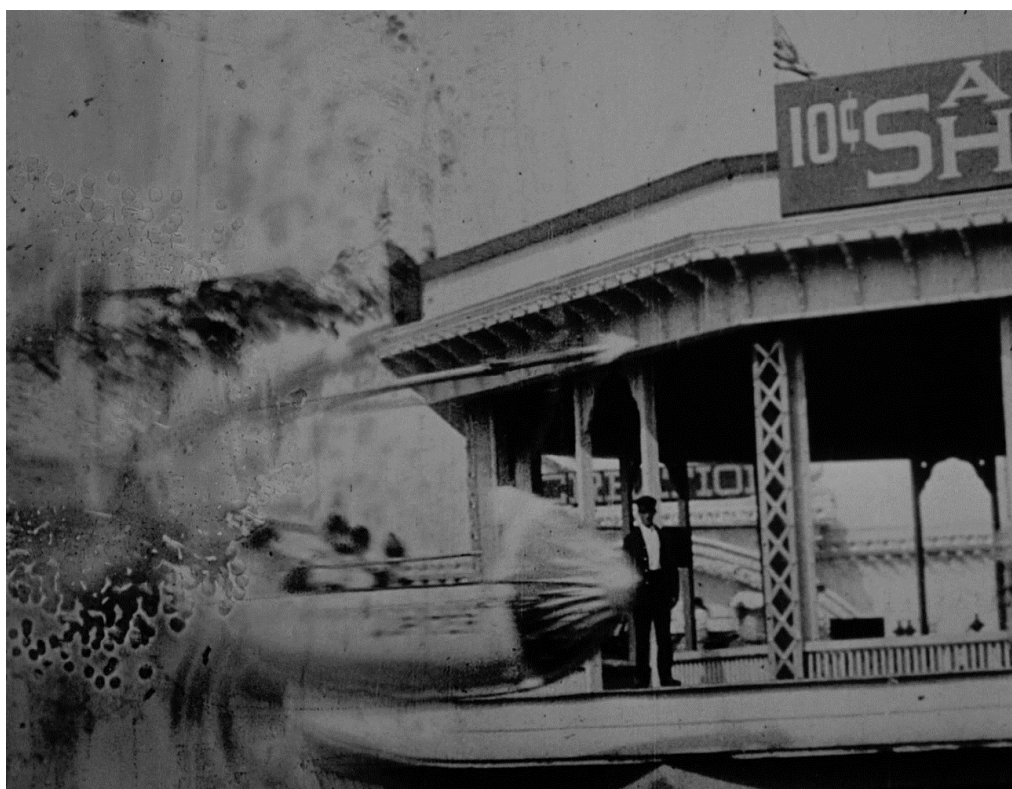


Imagem 2: o carrossel metafísico de *Decasia* | Fonte: © imagem retirada de *Decasia: The State of Decay* (Morrison, 2001, DVD, edição Plexifilm, 2004). Imagem retirada 20:23.

Mas regressemos também nós à questão da decomposição da película e da imagem, para fazer notar que, em *Decasia* como na maioria dos

trabalhos que Bill Morrison viria a assinar posteriormente, ela opera muitas vezes por via daquilo que poderíamos talvez designar como um “recalcamento da representação”. Na realidade, as formas e as figuras que vamos encontrando ao longo do filme são quase sempre eclipsadas pelos detritos da película, num processo que tem o condão de as agrilhoar ao fundo da imagem, a partir do qual elas parecem encarar-nos com dificuldade e no qual elas se confrontam a todo o momento com as forças de degradação material/abstracção visual que agem contra elas. Tudo se passa, em síntese, como se a materialidade reprimida do filme pressentisse a sua (auto)destruição e procurasse em desespero de causa chamar a atenção do nosso olhar para si mesma. Como? Tomando de assalto a superfície da imagem que a representação ocupava de uma maneira hegemónica, empurrando-a nesse gesto de sublevação para o fundo invisível do qual ela própria (a materialidade) emergiu, e no qual a representação teima em não se deixar sepultar, acabando assim por ficar sedimentada numa espécie de segundo plano de leitura visual.

Exemplo maior disso mesmo são, sem dúvida alguma, as imagens de uma curta-metragem que Bill Morrison realizou na esteira de *Decasia*. Intitulada *Light is Calling* (2004), esta obra resultou da transferência para uma nova cópia de 35mm (uma vez mais, em velocidade de imagem reduzida) de cerca de meia dúzia dos planos que dão corpo a um filme mudo de James Young: *The Bells* (1926). O “coeficiente de arruinação” da película com a qual Bill Morrison trabalhou é de tal ordem, que o tom sépia das imagens originais degenerou num tom vulcânico (ficamos com a ideia de que a própria banda de imagem foi embebida em lava). Ainda mais notável do que isso é, contudo, o facto de mal conseguirmos discernir as figuras que, esbracejando amiúde como náufragas, parecem tentar desembaraçar-se das sucessivas camadas de “ruído visual” que as impedem de assomar por mais do que alguns instantes à superfície da imagem.

É o permanente conflito que assim se trava entre a superfície e o fundo, a imagem e a matéria, que investe a maioria dos planos de *Decasia* e de *Light is Calling* de uma impressão de profundidade e, por conseguinte, de uma qualidade háptica, táctil, textural: sentimos que, se nos aproximássemos suficientemente do ecrã, poderíamos chegar a palpar os filmes com os dedos, a ler em *braille* as diferentes camadas que os configuram (Totaro 2004; Danks 2015; Chare & Watkins 2016; Herzogenrath 2018b; Berressem 2018). A tocá-los, sim, mas sob pena de nos queimarmos. É que o recalcamento da representação ao qual há

pouco aludimos reveste, frequentemente, a forma visual de um incêndio, ou melhor: de uma combustão espontânea das imagens e das figuras que as habitam. Com efeito, tanto *Decasia* como *Light is Calling* se desdobram em cenas em que os objectos da representação parecem ser consumidos pelas chamas que nascem algures no interior de uma imagem-morrente que se encarrega da sua própria cremação¹⁶. E um plano de *Decasia* há até que, levando às últimas consequências a interferência entre a imagem e a matéria filmicas, transita – a reboque da extrema deterioração da película – da simples representação de uma casa a arder no meio de uma qualquer floresta para a completa incineração da imagem que contém essa representação.

Posto isto, que fique claro: estas imagens-ardentes são somente uma das possíveis formas visuais que, neste quadro, estão exprimindo a sistemática desfiguração da imagem pela matéria. Na verdade, aquilo que decididamente magnetiza a obra de Bill Morrison é o desejo de encenar, de diversos modos, a batalha física e metafísica que opõe a potência do figurativo (= vida) à potência do abstracto (= morte). Ao fazê-lo, o cineasta coloca-se na senda da pintura modernista. Quando mais não seja, porque o carácter originalmente realista das imagens que ele remonta tende a degenerar em composições abstractas ou semi-abstractas que, em *Decasia*, trazem sobretudo à memória a pintura pontilhista de Georges Seurat e a pintura desfigurativa de Francis Bacon, e que, num filme subsequente como *Spark of Being* (2010), evocam em primeira linha a *action painting* de Jackson Pollock.

¹⁶ Este tipo de imagem abunda, de resto, nos filmes que Bill Morrison realizou no decurso da última década. Cf., entre muitos outros exemplos possíveis, *Beyond Zero 1914-1918* [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2014, 00:22:12-00:22:55; *The Letter* [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2018, 00:09:12-00:10:20; *Let Me Come In* [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2021, 00:00:40-00:06:46.



Imagem 3: uma imagem-morrente de *Decasia*, em *flirt* com a pintura de Bacon | Fonte: © imagem retirada de *Decasia: The State of Decay* (Morrison, 2001, DVD, edição Plexifilm, 2004). Imagem retirada 27:42.

O lugar do *corpus* morrisoniano que melhor serve de palco a essa batalha entre o figurativo e o abstracto será, talvez, aquele que é constituído por um dos mais recentes trabalhos do cineasta: *Wild Girl* (2021), uma curta-metragem que resultou do *scan* de alta resolução de um único plano fixo, extraído de uma película em avançado estado de degradação e de origem indeterminada. Nele, o espectador descortina, por entre as manchas e os borrões que sulcam a superfície do filme, a figura de uma dançarina que, no fundo da imagem, vai sucessivamente aparecendo e desaparecendo – como se, graças aos movimentos que executa, ela fosse renascendo a cada instante das cinzas às quais se vê reduzida pelas forças de dissolução material que a ameaçam.

Assim se condensa, no seio de um mesmo plano e nos contornos de uma mesma figura, a “tese” que *Decasia* havia tentado desenvolver por intermédio da montagem de um vasto acervo de imagens-morrentes. Que tese é essa? Aquela que dá a ver o tempo como um incessante ciclo de destruições-criativas ou de criações-destrutivas, onde toda a afirmação se faz acompanhar por uma negação que lhe é correlativa (e vice-versa) – ou não será verdade que a génese de uma nova imagem

implica, necessariamente, a morte daquela que a precedeu¹⁷? De facto, se, em *Decasia* e *Wild Girl*, Bill Morrison procura enfatizar o efeito dissolvente que a passagem do tempo exerce sobre a dupla natureza (material e visual) do filme, é, em última instância, no intuito de o revelar como um efeito que é lírica ou poeticamente produtivo. Ou seja: que modifica e por vezes até subverte, através de um processo espontâneo e involuntário de *détournement*, o sentido das imagens originais que uma dada película comportava – o que redundava, contas feitas, na *produção contínua de novas imagens pelo tempo*¹⁸.

Podemos então dizer, para resumir, que o Bill Morrison de *Decasia* está muito menos interessado em pensar a morte (= não-ser) do que a morrência ou decadência (= ir-deixando-de-ser). Aquilo que nesse âmbito mais o cativa é – argumentamos – a possibilidade de conjugar visualmente o verbo morrer como o mais transitivo de todos os verbos, entenda-se: como o motor central de todas as metamorfoses, transformações e transfigurações que afectam os seres materiais e orgânicos. Daí que nos pareça estranho que um comentador tenha, a seu tempo, feito questão de denunciar o pretenso niilismo de *Decasia* (Levine 2015, 11), filme onde somente conseguimos descobrir a constatação de uma evidência ontológica: a de que a morte está inextricavelmente implicada na raiz mesma da vida (e do cinema), que só pela cessação daquilo que já está aí dado pode chegar a mudar¹⁹.

Óptica bastante diferente a respeito da morte é, todavia, aquele que nos é proposto pelas imagens-morrentes de uma obra de Bill Morrison que parece formar um díptico com *Decasia*. Falamos de *Tributes-Pulse*, onde ela é sobretudo encarada, em tom fatalista/pessimista, como uma potência destrutiva. Mas vejamos ao certo como.

¹⁷ Cf. Herzogenrath 2018b, 88-90 & Binotto 2018, 242, nossa tradução: “O filme que morre gera continuamente novas imagens – este, diria eu, é o lema paradoxal de grandes partes da obra de Morrison em geral [...]”.

¹⁸ É neste sentido que, sequestrando uma célebre expressão de Walter Benjamin, Hanjo Berressem se refere ao “inconsciente óptico” (*optisch Unbewußtes*) do cinema de Bill Morrison, ou à sua capacidade de nos mostrar como o tempo obriga a celuloide a sonhar com novas imagens. Cf. Berressem 2018, 110 e, também, Chare & Watkins 2016, 75-76 & Herzogenrath 2018b, 85-86. Mas cfr. Benjamin 2008, 37-38, onde se esclarece que o inconsciente óptico do cinema designa apenas a sua capacidade de desencobrir, por meio do “olhar mecânico” da câmara, certos aspectos da realidade que não são apreendidos pelos nossos sentidos.

¹⁹ É esta, na sua essência, a “ontologia da mudança” que está sendo preconizada por um filósofo como Vladimir Jankélévitch. Cf., entre outros excertos, Jankélévitch 1953, 58 e 72-73.

Da ruína da imagem à imagem da ruína: *Tributes-Pulse. A Requiem For the 20th Century*

A partir de *Decasia*, Bill Morrison recorreu de uma maneira a tal ponto insistente àquilo a que antes chamámos imagens-morrentes, que, sob um prisma estético, elas acabaram por tornar-se na marca distintiva ou de assinatura da sua obra – encontrá-las-emos em trabalhos tão díspares como *The Mesmerist* (2003), um ensaio sobre o retorno psicológico e visual do reprimido, ou *Beyond Zero 1914-1918*, uma evocação elegíaca da Primeira Guerra Mundial. Ora, apesar desse efeito de multiplicação, só houve, de então para cá, um filme da lavra do cineasta em que essas imagens voltaram a ser explicitamente organizadas em torno de um estudo sobre os temas da decadência e da morte. Sabemo-lo já: o filme ao qual aqui aludimos deu pelo nome de *Tributes-Pulse*, e assume, à semelhança de *Decasia*, a forma de uma complexa tapeçaria audiovisual, articulando numa obra orgânica a partitura minimalista que Simon Christensen compôs e as imagens agónicas que Bill Morrison remontou²⁰.

De entre elas, há uma que – como a do *boxeur*, em *Decasia* – condensa em si o timbre, o ponto de vista e o sentido que governa todo o filme. Trata-se daquela imagem, colorizada em tons amarelos e vermelhos por causa da sua deterioração físico-química, em que, chorando deitado sobre um monte de lençóis (é pelo menos isso o que depreendemos, à falta de banda-sonora diegética), um bebé recém-nascido é consumido pelas “chamas” que deflagram de súbito no interior da película²¹. Considerada em função do modo como equaciona a relação entre a forma e o informe, a vida e a morte, esta imagem diverge manifestamente daquela que, de acordo com o próprio Bill Morrison, está no centro de *Decasia*. Pois, onde antes se encenava um *conflito* (aquele que opunha o *boxeur* ao ectoplasma), encena-se agora um *massacre*, ou por outra: um simples acto de devoração da vida pela morte (ou daquele bebé recém-

²⁰ A peça de Simon Christensen foi originalmente concebida como uma homenagem a quatro compositores norte-americanos: Charles Ives (1874-1954), Conlon Nancarrow (1912-1997), Steve Reich (1936-) e Trent Reznor (1965-). Cf. Levine 2015, 12. Essa matriz não se reflecte, porém, no trabalho de Bill Morrison, que está dividido em quatro partes que parecem interrogar o “potencial de arruinação” dos quatro elementos naturais: a terra, o fogo, o ar e a água.

²¹ Para uma outra análise deste plano, cf. Binotto 2018, 243-244 (que é, diga-se de passagem, um dos raros textos que se debruça em exclusivo sobre *Tributes-Pulse*).

nascido pela degradação da película), em que a primeira já nem parece ser capaz de oferecer um mínimo de resistência à segunda²².



Imagem 4: um bebé recém-nascido, consumido pelas “chamas” da película | Fonte: © imagem retirada de *Tributes - Pulse* (Morrison, 2011, Blu-Ray, edição Dacapo Classical, 2011). Imagem retirada 22:24.

A diferença com a qual aqui lidamos repercute-se, de uma maneira ainda mais evidente, na “distância semântica” que se escava entre os planos iniciais das duas obras. *Decasia*, vimo-lo há pouco, arrancava com a dança extática e circular de um dervixe que, no seu movimento de evolução-involutiva, dava corpo à relação de mútua imbricação que, tal como o resto do filme cuidaria de mostrar, se estabelece entre as forças antagónicas da vida e da morte, do figurativo e do abstracto. Por contraste, aquilo que encontraremos no princípio de *Tributes-Pulse* é, apenas e só, a ruína absoluta da imagem ou o “grau zero do cinema” (Binotto 2018, 242). Sendo mais concretos: uma longa sequência de planos a preto e branco tão corrompidos que já nada consegue sequer despontar por debaixo dos sedimentos de lixo material e visual que, ao longo dos anos, se foram acumulando à superfície da película – que, no

²² Dir-se-á, e não sem razão, que também há planos de *Decasia* (como, por exemplo, o da casa em chamas) que se limitam a coreografar a destruição da vida pela morte. Mas eles são em número muito inferior aos de *Tributes-Pulse*, e não parecem, ademais, ser fundamentais para a construção do sentido último do filme (que pretende sobretudo tematizar a inseparabilidade ou até mesmo a colaboração da vida e da morte).

seu desenrolamento, se vai multiplicando em imagens que se reduzem a estranhas composições psicadélicas de pontos e de linhas.

Esta procissão de planos imperscrutáveis, de imagens que nos barram o acesso aos seus próprios referentes (impossível determinar, agora, o que representavam elas na sua origem), isso, dizíamos, é quanto basta para firmar a desintegração como o ponto de partida do filme e para engendrar uma espécie de deserto figurativo que será abolido logo na segunda sequência, habitada por uma imagem que está já investida de um valor indexical. Nela, o que temos? Uma manada de búfalos que, numa qualquer pradaria, vão correndo no sentido contrário ao da escrita ocidental (isto é, da direita para a esquerda), provocando dessa forma no espectador a sensação de que estão, na realidade, a andar para trás.

A trajectória aparentemente regressiva destas figuras está, no entanto, muito longe de constituir o elemento mais saliente de um plano que se apresenta ferido e fendido por aquilo que, à falta de melhor expressão, podemos talvez descrever como uma cesura da representação. Com efeito, mais ou menos a meio do seu percurso – e por obra da deterioração material da película –, os búfalos desaparecem para, poucos instantes mais tarde, reaparecerem sãos e salvos no lado esquerdo do campo visual (do mesmo género de resgate serão objecto, em momentos posteriores de *Tributes-Pulse*, a imagem de um comboio atravessando uma ponte e, depois, a de um pelotão de aviões cruzando os céus). Tudo se passa no fundo como se, em virtude da abertura de um alçapão escondido algures no seio da imagem, os animais fossem aspirados ou sugados para uma zona de invisibilidade e de ilegibilidade, que implica, não já uma mera desfiguração, mas sim a supressão temporária de toda e qualquer figura (= morte em miniatura).

É com essa mesma ameaça de supressão que *flirtam*, de um modo perigoso, as cenas seguintes, oriundas de um filme mudo de ficção (a respeito de cuja procedência nada nos será dito) onde as figuras humanas vão sendo sistematicamente acoissadas, mutiladas, obnubiladas e até eliminadas pela miríade de riscos e de manchas que maculam a película. O melhor exemplo disso será, provavelmente, aquele plano-sequência fixo que começa por nos dar a ver um homem e uma mulher que, enquadrados de perfil e pela cintura, vão conversando cara a cara, enquanto um “pequeno incêndio” deflagra, sem que nenhum deles dê por isso, no espaço que medeia entre os seus corpos. Não será preciso esperar muito até que o rosto do homem se vire na direcção do espectador (que é também a da câmara), fazendo nesse movimento a

expressão característica de quem tivesse acabado de localizar, no fora de campo, uma presença assustadora. Talvez a mesma que, logo em seguida, eclipsará o seu corpo por detrás de uma nódoa incandescente, na sequência de cujo aparecimento as duas personagens sairão à pressa de campo, de modo, presume-se, a evitarem o seu irrevogável apagamento.

Esta é somente uma de entre um sem número de imagens materialmente degradadas que, neste contexto, estão concorrendo para a formulação de uma mesma ideia fílmico-filosófica, a saber: a de que a morte é demasiado poderosa para que a vida possa confrontar-se com ela numa luta corpo a corpo (como acontecia em *Decasia*). Ou, se preferirmos: a de que, sob pena de se descobrir rapidamente reduzida a cinzas, a vida só pode adoptar uma conduta de fuga em relação à morte, que, em *Tributes-Pulse*, é em definitivo quem mais ordena.

A prova maior de que essa é, na verdade, a conclusão que Bill Morrison deseja extrair dos planos de *Tributes-Pulse* reside, quanto a nós, na circularidade narrativa do filme, que vai simplesmente *da ruína da imagem à imagem da ruína*, interpretando pelo caminho um *requiem* em homenagem, não só aos mortos, mas também aos vivos que a eles hão de juntar-se a breve trecho. De facto, se o filme arranca com uma longa sequência de planos por assim dizer metastizados, desfigurados pelo carcinoma do tempo, ele encerra – de uma maneira que nos parece muitíssimo significativa – com o recurso a um expediente visual que não é de todo comum nos documentários à base de *archive/found footage* que Bill Morrison realizou, mais precisamente: com um plano filmado pelo próprio cineasta²³. Trata-se de um plano-sequência a cores e com cerca de dez minutos de duração que, a reboque de um helicóptero, vai descrevendo sucessivos círculos sobre uma zona portuária (a de Staten Island, em Nova Iorque) que se assemelha a uma necrópole marítima: tudo o que nela conseguimos divisar são as decrepitas e ferrugentas carcaças de embarcações há muito inutilizadas. O gesto estético que assim se produz cumpre uma óbvia função: a de mostrar (pelo uso de imagens contemporâneas) que, ao invés de afectar somente o passado histórico, a decomposição e a morte são forças que se exercem desde já, condicionando por erosão um presente que se deixa aqui conceber como uma colecção de destroços em acto ou em potência. Tal como, por

²³ Se a memória não nos atraiçoa, o único outro *archive footage/found footage* doc de Bill Morrison que contém planos da sua lavra é *Dawson City: Frozen Time*.

referência a este mesmo plano-sequência, bem escreveu Johannes Binotto:

Ao acrescentar o seu próprio filme à colagem de material de arquivo, é como se ele [Bill Morrison] quisesse enfatizar, de uma vez por todas, a actualidade de toda a destruição que testemunhámos ao longo do filme. O processo de morrer ainda não acabou, mas continua até aos nossos dias²⁴ (Binotto 2018, 249, nossa tradução).

A diferença entre os planos de fecho de *Decasia* e *Tributes-Pulse* não poderia, pois, ser mais gritante. É que, se a primeira destas duas obras termina com uma dança circular (a da vida e da morte que, ao decompô-la, assegura a sua transformação), a segunda, essa, termina com a sugestão de um movimento estagnado: o daqueles barcos carcomidos pelo uso e pelo tempo que, agora abandonados, constituem um repositório de ruínas, um sepulcrário onde só se encena o espectáculo de uma delapidação isenta de quaisquer efeitos construtivos.

Por mais evidente que possa ser, esta diferença repercute-se apenas na acentuação e na conclusão dos dois filmes, que, valendo-se de um mesmo conjunto de recursos formais, frisam, ora sobretudo o carácter processual e produtivo da destruição (é o caso de *Decasia*, que por isso pode ser lido como um *drama*), ora sobretudo o seu carácter terminal e dissolutivo (é o caso de *Tributes-Pulse*, que por isso pode ser lido como uma *tragédia*). Estamos aqui em presença de dois modos distintos de olhar a morte que, como dizíamos, não rompem a “unidade de essência” existente entre dois trabalhos que – com Simmel e contra Bazin – estão afirmando a uma só voz a inseparabilidade da vida e da morte e a natureza idealista de toda e qualquer ontologia que suponha a imortalidade ou o devir-múmia do objecto fílmico. Dois trabalhos que, em última análise, se limitam a traduzir em imagens-morrentes o sentido de uma das mais justas e elegíacas estrofes compostas por Rainer Maria Rilke:

²⁴ Binotto 2018, 249, nossa tradução: “By adding his own film to the collage of old footage, it is as if he wants to stress, once and for all, the actuality of all the destruction we have witnessed through the entire film. The process of dying has still not ended, but continues, into our own time”.

Quem assim nos pôs ao invés, de tal maneira / que, o que quer que façamos,
sempre estamos / na atitude de alguém que parte? E tal como esse alguém / pára
na última colina, que uma vez mais lhe põe diante / o seu vale, e olha em volta
e se detém –, / assim vivemos nós, em despedida sempre²⁵.

Agradecimentos

Financiamento: esta investigação foi apoiada pela ERC Consolidator Grant FILM AND DEATH (no. 101088956).

O autor deseja agradecer a Bárbara Bergamaschi e Hélia Marçal, que generosamente contribuíram para o desenvolvimento deste texto.

Referências

- Bazin, André. 1975. “Ontologie de l’Image Photographique”. Em *Qu’est-ce que le Cinéma?*, 9-17. Paris: Éditions du Cerf.
- Benjamin, Walter. 2008. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, trad. Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howards Eiland and Others. Cambridge-London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berressem, Hanjo. 2018 “Light is Calling. Celluloid Dreams”. Em *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, organizado por Bernd Herzogenrath, 109-122. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: 10.5117/9789089649966/CH06
- Bichat, Marie François Xavier. 1852. *Recherches Physiologiques Sur la Vie et la Mort*. Paris: Victor Masson-Charpentier.
- Billington, James H. 2013. “Foreword”. In Pierce, David, *The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929*, vii-viii. Washington: Council on Library and Information Resources and the Library of Congress.

²⁵ Rilke 2002, 94.

- Binotto, Johannes. 2018. "Tributes-Pulse: A Requiem for the 20th Century. Death | Drive | Image". Em *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, organizado por Bernd Herzogenrath, 241-251. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: 10.5117/9789089649966/CH16
- Böser, Ursula. 2007. "Inscriptions of Light and the 'Calligraphy of Decay': Volatile Representation in Bill Morrison's Decasia". Em *Avant-Garde Film*, organizado por Alexander Graf & Dietrich Scheunemann, 305-320. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Chare, Nicholas & Watkins, Liz. 2016. "The Matter of Film: Decasia and Lyrical Nitrate". Em *Carnal Knowledge. Towards a "New Materialism" Through the Arts*, organizado por Estelle Barrett & Barbara Bolt, 75-87. London-New York: I.B. Tauris.
- Cherchi Usai, Paolo. 2000. *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute.
- Danks, Adrian. 2015. "Facing Time". *Found Footage Magazine* 1: 23-28.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma I. L'Image-Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Habib, André. 2004. "Around the Films of Bill Morrison. Thinking in the Ruins". *Off Screen* 8(11). Acesso a 2 de Outubro de 2024. <https://offscreen.com/view/morrison>.
- _____. 2018. "Drafts and Fragments. Reflections Around Bill Morrison and the Paper Print Collection". Em *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, organizado por Bernd Herzogenrath, 31-50. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: 10.5117/9789089649966/CH01
- Herzogenrath, Bernd. 2018a. "Aesthetics of the Archive. An Introduction". Em *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, organizado por Bernd Herzogenrath, 11-29. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- _____. 2018b. "Decasia. The Matter | Image | Film is Also a Thing". Em *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, organizado por Bernd Herzogenrath, 84-95. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: 10.5117/9789089649966/CH04

- Hill, John R. & Weber, Charles G. 1936. "Stability of Motion-Picture Films as Determined by Accelerated Aging". *Journal of Research of the National Bureau of Standards*, 17, 871-881.
- Horak, Jan-Christopher. 2018. "Outerborough. Early Cinema Revisited". Em *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, organizado por Bernd Herzogenrath, 137-149. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: 10.5117/9789089649966/CH08.
- Jankélévitch, Vladimir. 1953. *Philosophie Première. Introduction à une Philosophie du "Presque"*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Léon, Benjamin. 2018. "Ghost Trip. Searching for Potential Myths". Em *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, organizado por Bernd Herzogenrath, 69-82. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: 10.5117/9789089649966/CH03.
- Levine, Matthew. 2015. "A Poetic Archaeology of Cinema: The Films of Bill Morrison". *Found Footage Magazine* 1: 7-15.
- Morrison, Bill. 2004. "Matter and Memory: A Conversation With Bill Morrison" (entrevista com André Habib), *Off Screen*, 8(11). Acesso a 29 de Setembro de 2024. <https://offscreen.com/view/morrison2>.
- _____. 2006. "Trajectories of Decay: An Interview With Bill Morrison" (entrevista com Maximilian Le Cain & Barry Ronan), *Senses of Cinema*, 41. Acesso a 16 de Outubro de 2024. <https://www.sensesofcinema.com/2006/the-films-of-bill-morrison/bill-morrison-interview/>.
- _____. 2019. "Bill Morrison" (entrevista com Scott MacDonald). Em *The Sublimity of Document. Cinema as Diorama*, editado por Scott MacDonald, 155-192. New York: Oxford University Press.
- _____. 2021. "Distopias do Tempo – O Cinema de Bill Morrison na Era da Pandemia" (entrevista com Bárbara Bergamaschi). *Revista Eco-Pós* 24(3): 294-318. DOI: <https://doi.org/10.29146/ecopos.v24i3.27807>.
- Rilke, Rainer Maria. 2002. *Duineser Elegien, As Elegias de Duíno*, Trad. Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Simmel, Georg. 1994. *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*. Berlin: Duncker & Humblot.

- Slide, Anthony. 2000. *Nitrate Won't Wait. A History of Film Preservation in the United States*. Jefferson-London: McFarland Publishing.
- Smither, Roger & Surowiec, Catherine A., org. 2002. *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*. Bruxelles: Fédération Internationale des Archives du Film.
- Streible, Dan. 2018. "The Film of Her. The Cine-Poet Laureate of Orphan Films". Em *The Films of Bill Morrison. Aesthetics of the Archive*, organizado por Bernd Herzogenrath, 51-68. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: 10.5117/9789089649966/CH02.
- Totaro, Donato. 2004. "The Cinematic Poetry of Bill Morrison. The Old Made New". *Off Screen* 8(11). Acesso a 14 de Outubro de 2024. <https://offscreen.com/view/morrison1>.
- Wollen, Peter. 1976. "Ontology and Materialism in Film". *Screen* 17(1): 7-25.

Filmografia

- Beyond Zero 1914-1918* [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2014, 39 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Icarus Films, 2015.
- Das Goldene Tor* [longa-metragem, 16mm]. Jürgen Reble. Alemanha, 1992. 55 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Re:Voir, Sem data.
- Dawson City: Frozen Time* [longa-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures e Picture Palace Pictures. EUA, 2016. 120 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Kino Lorber, 2017.
- Decasia: The State of Decay* [longa-metragem, 35mm]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2001. 70 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Plexifilm, 2004.
- Footprints* [curta-metragem, 16mm]. Bill Morrison. EUA, 1992. 6min. Cópia consultada em formato Blu-Ray. Edição: Re:Voir, 2023.
- Inglorious Basterds* [longa-metragem, 35mm]. Quentin Tarantino. Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart, Studio Babelsberg, Visiona Romantica. Alemanha e EUA, 2009. 153 min. Cópia

consultada em formato DVD. Edição: Universal Pictures Home Entertainment, 2011.

Just Ancient Loops [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Capolavari Productions e Hypnotic Pictures. EUA, 2012. 26 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Icarus Films, 2014.

Let Me Come In [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2021. 11 min. Cópia consultada em formato Blu-Ray. Edição: Re:Voir, 2023.

Light is Calling [curta-metragem, 35mm]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2004. 8 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Icarus Films, 2014.

Mothlight [curta-metragem, 16mm]. Stan Brakhage. EUA, 1963. 4 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Criterion Collection, 2003.

Night Highway [curta-metragem, 16mm]. Bill Morrison. EUA, 1990. 9min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Plexifilm, 2001.

Nuovo Cinema Paradiso [longa-metragem, 35mm]. Giuseppe Tornatore. Cristaldifilm, Les Films Ariane, Rai 3, TF1 Films Production, Forum Picture. Itália e França, 1988. 174 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Alambique, 2018.

Re:Awakenings [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2013. 18 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Icarus Films, 2014.

Release [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2010. 13 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Icarus Films, 2014.

Spark of Being [longa-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2010. 68 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Icarus Films, 2014.

Sunken Films [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2020. 11 min. Cópia consultada em Vimeo: <https://vimeo.com/427821508>.

The Bells [longa-metragem, 35mm]. James Young. Chadwick Pictures Corporation. EUA, 1926. 68 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Alpha Home Entertainment, 2008.

The Death Train [curta-metragem, 16mm]. Bill Morrison. EUA, 1993. 18 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Plexifilm, 2001.

The Film of Her [curta-metragem, 35mm]. Bill Morrison. Fabrica. EUA, 1996. 12 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Icarus Films, 2014.

The Flicker [curta-metragem, 16mm]. Tony Conrad. EUA, 1966. 30 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: BFI, 2012.

The Letter [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2018. 13 min. Cópia consultada em formato Blu-Ray. Edição: Re:Voir, 2023.

The Mesmerist [curta-metragem, 35mm]. Bill Morrison. Hypnotic Pictures. EUA, 2003. 16 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Icarus Films, 2014.

The Miners' Hymns [longa-metragem, digital]. Bill Morrison. Forma. Reino Unido, 2010. 52 min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Icarus Films, 2014.

Tributes – Pulse: A Requiem for the 20th Century [longa-metragem, digital]. Bill Morrison. Edition.S. EUA e Dinamarca, 2011. 65 min. Cópia consultada em formato Blu-Ray. Edição: Decapo Classical, 2011.

Weaving [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. EUA, 2018. 6 min. Cópia consultada em Vimeo: <https://vimeo.com/305811087>.

Wild Girl [curta-metragem, digital]. Bill Morrison. EUA, 2021. 5 min. Cópia consultada em formato Blu-Ray. Edição: Re:Voir, 2023.

The Dying-image: On Bill Morrison's *Decasia* and *Tributes-Pulse*

ABSTRACT This article analyzes two films by Bill Morrison (*Decasia* and *Tributes-Pulse*) to demonstrate how they allow us to conceive the idea of a dying-image, that is, an image that exposes aging and death as forces directly inscribed in its own material support (the film reel). To do this, we divide the text into three parts. In the first part, we aim to situate Morrison's cinema as an aesthetic challenge to André Bazin's ontology of the photographic image, which regards film as a "mummy of change" or as a perennial record of things and time. In fact, because Morrison's works use images extracted from highly degraded nitrate films, they ultimately reveal the perishable nature of the filmic object, thus opposing any theory that suggests its immortality. In a second stage, we will examine how *Decasia* constitutes an archaeological study of death, seeking to bring to the surface of the image the forces of destruction that lie at its bottom. We will argue that this film stages the constant battle between life and death, thus offering an unintended commentary on Georg Simmel's metaphysics of death, where the two terms are defined as opposites that mutually implicate one

another. This mutual intertwining of life and death is what *Decasia* translates into dying-images, which, as we will see, uncover death as a power that is both destructive and constructive, as it disintegrates matter while also ensuring its transformation. Finally, in the third part of the article, we will show how *Tributes-Pulse* puts its dying-images at the service of a vision of death that, in contrast to *Decasia*, emphasizes its dissolutive nature. This vision is reflected, moreover, in the film's circular narrative structure, which essentially takes the viewer from the ruin of the image to the image of ruin.

KEYWORDS Bill Morrison; dying-image; life and death; decomposition; Georg Simmel.

Recebido a 18-10-2024. Aceite para publicação a 23-10-2024.