

A dança dos fotogramas: o corpo da imagem em *Decasia*

por Andréa C. Scansani*

Resumo: Este artigo investiga as particularidades fotográficas de *Decasia* (2001), obra multimídia de Bill Morrison, com o propósito de abordar sua potência no cotejo com o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Em ambos, a imagem –constituída de tempo e memória– reitera-se para além de sua existência física ou de seu conteúdo informativo. Desta forma, colocaremos em questão aspectos eminentemente materiais da imagem cinematográfica para discutirmos a dinâmica da coexistência indissolúvel entre materialidade e imaterialidade na construção do corpo fílmico.

Palavras-chave: fotografia cinematográfica, materialidade da imagem, teoria da imagem, Aby Warburg, Bill Morrison.

Abstract: This article looks into the photographic particularities of *Decasia* (2001), a multimedia work by Bill Morrison, in order to bring out its potentials in a parallel with the *Mnemosyne Atlas* of Aby Warburg. Their images –composed of time and memory –reiterate themselves beyond its physical existence or its information content. Thus, the eminently material aspects of the cinematographic image will guide the discussion on the dynamics of the indissoluble coexistence of materiality and immateriality in the construction of filmic body.

Key words: cinematography, image materiality, image theory, Aby Warburg, Bill Morrison.

Data de recepção: 14/11/2015

Data de aceitação: 26/06/2016

Do tempo

Toda imagem é carregada de tempo. Um fundamento para o cinema onde o transcorrer do tempo é o código inicial e onde coabitam tempos de diferentes naturezas: o tempo histórico de suas determinantes técnicas, o tempo imediato capturado em filme, o tempo ritmado na montagem, o tempo diegético, o tempo da idade da obra, o tempo de sua reflexão teórica e as infindáveis sensações temporais ativadas no corpo do espectador. Tempos mensuráveis e tempos efêmeros. As possíveis conexões entre esses universos e os movimentos de entrelaçamento entre eles serão os caminhos a serem percorridos por este artigo. Através das particularidades fotográficas de *Decasia*,¹ uma composição atemporal de Bill Morrison,² pensaremos de que forma toda obra cinematográfica é refém de sua materialidade e como aspectos exclusivamente físicos tornam visível sua imaterialidade.

A composição da imagem cinematográfica sempre operará na confluência de elementos físicos tais como cenários, corpos, luzes e caminhos abstratos como ideias, desejos, memórias. Em todas as maneiras de apresentar-se à percepção, ela abriga características discerníveis em sua matéria como textura, densidade, ritmo, cor etc. As possibilidades de combinação desses componentes são infinitas e é a partir desta elaboração que a imagem constituirá seu potencial. Poderíamos olhar para as imagens em movimento não apenas como uma entidade física, capaz de provocar sensações, despertar a memória e produzir pensamento, mas como um corpo vivo configurado pela luz? E, se aquilo que é domínio da invisibilidade se consubstancia no elemento que esculpe o visível e envolve a imagem, como novas invisibilidades podem ser criadas através de seus aspectos eminentemente materiais?

¹ Criada para uma apresentação multimídia da sinfonia de Michael Gordon, cuja primeira exibição se deu em tela tripla numa performance da *Basel Sintonietta*, em 2001, na Suíça.

² Para maior aprofundamento sobre sua obra sugerimos o artigo de Inês Gil da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: "A desfiguração da imagem: os filmes de Bill Morrison e a pintura de Francis Bacon" (2007); e o capítulo 6 do recém-lançado "Media Matter" (Bloomsbury, 2015), "Matter that Images: Bill Morrison's Decasia", de Bernd Herzogenrath.

Decasia é uma potente experiência da tênue e ilusória fronteira entre os aspectos materiais e imateriais da arte. A obra, concebida a partir do trabalho arqueológico de Bill Morrison, é composta por trechos de filmes da era silenciosa do cinema que se encontram em processo avançado de degradação. São estratos de sobrevivência da história inscritos a cada fotograma, onde a decomposição (ou recomposição) da matéria elabora relações complexas entre a imagem original, sua estrutura física e as múltiplas camadas de intervenção do tempo. Em sua enunciação, propõe tornar visível e palpável este espaço entre o universo físico e o etéreo, que é explicitado na escolha do próprio título do filme. Ao compor, por aglutinação, as palavras em inglês *decay* (decomposição, decadência) com a palavra *fantasia*³, o vínculo entre os desejos intangíveis e as suscetibilidades orgânicas da matéria é estabelecido e a dinâmica desta polaridade será mantida em todos os fotogramas rigorosamente selecionados pela ação do tempo sobre sua vulnerabilidade física.

O filme é emoldurado –plano inicial e final– pela dança sufi (figura 1) que convida o espectador à entrega, por que não dizer, espiritual na vivência da obra multimídia. O ritual executado pela ordem dos dervixes tem como objetivo a meditação ativa onde, através do giro, o corpo suspende sua materialidade, sua densidade, para desfrutar da unidade do Ser. Durante essa cerimônia solene, acredita-se que o poder sagrado entra pela palma da mão direita, apontada para cima, passa pelo corpo e sai pela palma da mão esquerda, apontada em direção à terra. O dervixe, deste modo, não retém energia, muito menos a direciona. Ele aceita ser um instrumento da potência divina que supõe atravessá-lo numa reticência do tempo.



(figura 1)

³ Entrevista de Bill Morrison concedida a Rick Prelinger - *Stanford Institute for Creativity and the Arts*. Disponível em: <https://vimeo.com/9565598> (Acesso: 03 de janeiro de 2015).

É pela suspensão da matéria e sua relação direta com o corpo que a abriga que *Decasia* inicia seu projeto. Essa condição fluida do giro –que aparece nos primeiros fotogramas do filme –muitas vezes é incorporada pelo operador de câmera e já foi descrita por Jean Rouch em seu *cine-transe* (Rouch, 2003: 29-46) ou por Arthur Omar em seu *foto-gnose* (Omar, 1997: 29-33). Um estado criativo especial, induzido pela lente da câmera, que envolve tanto o que está sendo filmado, o corpo que filma e os espectadores. Uma dança entre o corpo que empunha a câmera e o que por ela é capturado. O encontro cinematográfico, um acontecimento preponderantemente intangível, é o exato momento onde a câmera é movida por seu completo estado de presença e por sua consonância com o entorno. Mesmo que possa soar paradoxal, o transe potencializa o encontro, a confluência de corpos e estratos de tempo. Nas palavras de Rouch: “quando estou com a câmera [...], não sou o que normalmente sou, fico num estado estranho, num cine-transe. Este é o tipo de objetividade que podemos esperar, a total consciência da presença da câmera por todos os envolvidos. Deste momento em diante, vivemos em uma galáxia audiovisual” (Rouch em Yakir, 1978: 07). Essa conexão imaterial, descrita por Rouch, produz a matéria-prima que conceberá o corpo fílmico que, ao ser projetado, criará novos momentos de suspensão, novas camadas temporais no espectador, outros transes.

Após a dança sufi –e intercalada aos créditos iniciais do filme–, temos uma sequência do processamento laboratorial de rolos de película cinematográfica. São poucos planos onde longas fitas de celuloide transitam entre os banhos e as mãos do laboratorista. *Decasia*, desta forma, conecta o estado meditativo apresentado pelos dervixes às circunstâncias da própria realização e experiência cinematográficas. Além de investigar a vulnerabilidade do manuseio fotoquímico da matéria do cinema, traz visibilidade à origem dos arquivos minuciosamente rastreados por seu autor.

Do movimento

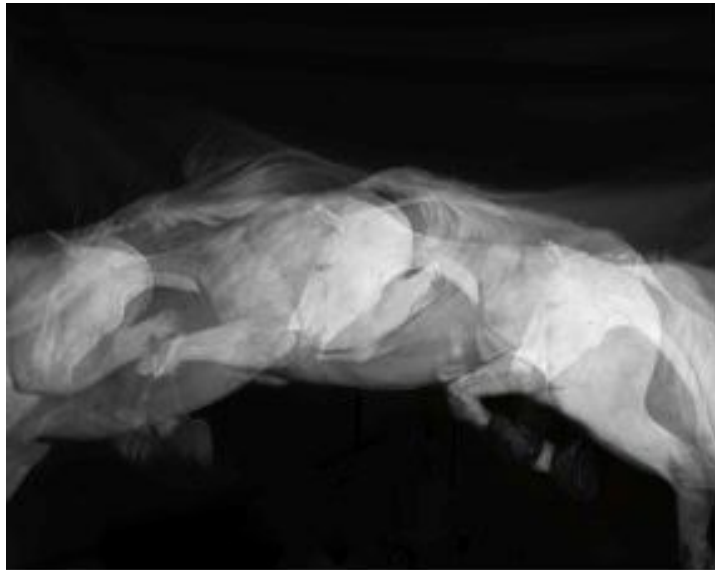
Decasia é uma experiência transcendental e, ao mesmo tempo, arqueológica. Ao explicitar sua matéria, a imagem parece desatar espíritos; suas camadas sobrepostas de tempo convergem em um único corpo que desprende vestígios e aguçam as regiões mais recônditas de nossa percepção. Ao espectador é solicitada sua participação ativa entre contornos de criação e morte da matéria. Rostos nos olham através de obstáculos de prata desordenada; sentimos a obscuridade fantasmagórica de freiras ortodoxas; presenciamos batismos e violações; bailamos e atravessamos desertos. Essas experiências são frutos do trabalho árduo da visão na escavação da matéria à procura da *sobrevivência da imagem* que, no entanto, insiste em ludibriar nossa razão. Uma obra que opera na impossibilidade da investigação figurativa e que nos coloca face a face com as armadilhas do suporte cinematográfico. O que, por ventura, possa evocar identificação, ou apreensão racional pela percepção, logo é dissolvido em formas esculpidas no tempo como fantasmas (figura 2). O que salta aos olhos, o que a eles é dado perceber, é a própria dinâmica de transformação do tempo e sua *sobrevida* material.



(figura 2)

Nos fotogramas dispostos acima, podemos eventualmente reconhecer o rosto de uma mulher e o rosto de um homem. Sabemos que eles estão lá, mas a matéria da qual suas faces são compostas parece dançar sobre suas feições. Novos rostos são formados em fusão com os anteriores e na movimentação destas camadas de tempo nossas sensações são ricamente alimentadas. A percepção da imagem só pode ser concebida por (e em) movimento, sendo ela mesma (a imagem), ao mesmo tempo, provocadora e receptora de ações. Para além das questões fisiológicas e intrinsecamente materiais da visão -os incessantes movimentos oculares, a estimulação fotóptica da retina, a quantificação química das rodopsinas ou o transporte neurológico da resultante ao córtex cerebral-, que evidenciam movimentos corporais ao mesmo tempo complexos e sutis, podemos pensar em movimentos de outra natureza, como os descritos por Bergson (1999: 14): “as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. [...] este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é [...] uma imagem que atua [...] recebendo e devolvendo movimento.” No entanto, ao mesmo tempo que a percepção da imagem é dependente do movimento, não é possível haver uma imagem ‘do’ movimento, apenas notações especulativas mais ou menos bem elaboradas da trajetória dos corpos -ou das imagens destes corpos- em movimento. Mesmo os estudos fotocinematográficos mais inspirados e meticulosos de Étienne-Jules Marey (1830-1904) parecem ladear o movimento. O que eles nos mostram são trajetos, quase sempre belíssimos (figura 3),⁴ das posições relativas desses corpos no decorrer do tempo: uma notação coreográfica do movimento em fotografias.

⁴ Bodies Against Time - Marey. Disponível em: <http://www.graphicine.com/bodies-against-time-etienne-jules-marey/> (Acesso: 03 de outubro de 2015)



(figura 3)

Se o movimento pode ser entendido como o deslocamento de um corpo no espaço físico durante um espaço de tempo –ou mesmo o deslocamento da imagem deste corpo como mostram as cronofotografias de Marey– este mesmo corpo criará uma relação (e uma duração) com estes objetos concretos e, quiçá, com outros corpos. Há, a cada nova posição, a memória e o envelhecimento do instante anterior; uma nova presença e a antecipação do momento seguinte como latência. O movimento de um corpo (ou da sua imagem) em interação com outros corpos ou outras matérias (ou imagens destes) poderia, desta forma, ser descrito como uma dança. Assim como nas fotos de Marey, a imagem desse movimento se dá como notação coreográfica e não como captação integral de um fluxo inalcançável. A dança, bem como a imagem cinematográfica, teria então como matéria-prima o próprio tempo inscrito no corpo que se move, se transforma e se consome. Dessa maneira, a imagem poderia ser abordada como um corpo que dança dotado de matéria passível de envelhecimento e desgaste pela ação e inscrição do tempo em sua carne.

O corpo de *Decasia* é inteiramente marcado pelas cicatrizes do tempo e a intensidade destas marcas deflagra a experiência humana frente à imagem, particularmente a que nos é evocada pela imagem artística –compreendida por muitos autores por afecção e a qual chamaremos de *páthos*⁵– desta forma, propomos pensar sua potência através do cotejo com o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929), onde a imagem reitera-se para além de sua existência física ou de seu conteúdo informativo. Para Warburg, as imagens são vivas e por serem constituídas de tempo e memória portam uma *sobrevida* (*nachleben*).⁶ Dispostas espacialmente em painéis, imagens provenientes de diferentes lugares e tempos históricos com certo *páthos* em comum, certo gesto sobrevivente, evidenciam o “potencial cinético” inerente à imagem. Um corpo expandido em tempos paralelos e naturezas distintas.

[O] Atlas [...] marca a promoção de três funções na ordem da representação. Em primeiro lugar, uma função cênica: o livro não é a forma suprema do Atlas de imagens: o livro impresso seria o *catálogo* da exposição *Mnemosyne*; a exposição, em si, seria a forma assumida pelo fenômeno da representação [...]. Em segundo lugar, uma função temporal. O inacabamento é constitutivo do Atlas que é um “*time-related work*”, para retomar a expressão inglesa que designa as obras de arte decorrentes da cultura cinematográfica. No Atlas, a fotografia guarda sempre um caráter não fixo [...]. E introduz diretamente a terceira função, que é a da montagem: [...] trata-se, para Warburg, de abrir o Atlas para intensidades que nascem da espacialização das imagens, usando a superfície tabular da prancha como um equivalente sincrônico da sucessão diacrônica das imagens na fita cinematográfica: as fotografias dispostas nas pranchas não podem ser consideradas peças isoladas, mas devem ser relacionadas com a

⁵ “Em toda parte que se manifesta um afeto da mesma natureza [...] revive a imagem que a arte criou para ele [...] nascem *fórmulas típicas do páthos* [*pathosformel*] que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade” (Calasso, 1994: 125-133 em Didi-Huberman, 2013: 175).

⁶ Os textos traduzidos para o português do termo original em alemão *nachleben* (sendo *nach* após e *leben* vida) utilizam a palavra ‘sobrevivência’ – termo utilizado por Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* (2013). Já as versões em inglês de *nachleben* utilizam o termo *afterlife* (após a vida). Aqui, decidimos usar a palavra “sobrevida” para poder discernir as diferenças entre uma “sobrevivência” física dos materiais (os filmes sobreviventes e garimpados por Morrison nos arquivos) e sua potência vital mais sutil: sua sobrevida reconstituída.

cadeia de imagens em que se inscrevem. É o que Warburg chamou, numa formulação com toques vertovianos, de “íconologia dos intervalos” (Michaud, 2013: 313 e 321).

Decasia traz a visualidade do invisível, evidencia a estrutura temporal interna das imagens não apenas pela patente desmaterialização do fotograma original, mas, principalmente, por trabalhar em intervalos temporais opostos e concomitantes. Para além da teoria dos intervalos que criam os movimentos entre imagens distintas, como proposto por Vertov (Aumont & Marie, 2003: 171-172), a *íconologia dos intervalos* de Warburg traz em sua concepção e em sua arqueologia iconográfica um acervo de tempos suspensos, selecionado sob a óptica das expressões da emoção (*páthos*). Por mais que possamos datar cada imagem das pranchas warburgianas, de nada valeria nosso esforço perscrutador na compreensão da potência sutil e prenante da disposição espacial das imagens. Sua capacidade de abrigar uma outra forma de pensamento está menos nos componentes em si e mais nas conexões que deles emanam: sua performance. Warburg indaga-se: “*Quais as formas corporais do tempo sobrevivente?*” (Didi-Huberman, 2013: 167) e empenha-se em encontrar resposta à sua inquietação no aprofundamento reflexivo acerca das ‘*fórmulas de páthos*’ [*pathosformeln*]: “as *pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica [...] em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia [...] isso significa que as fórmulas, exatamente como as *pathosformeln* de Warburg, são híbridos de *matéria* e forma” (Agamben, 2012: 27-28, grifo nosso). Nada mais verdadeiro em *Decasia* do que a *íconologia dos intervalos*, onde o tempo encontra-se incrustado a cada fotograma formando uma síntese vertical de forças em constante movimentação.

Segundo Ernst Cassirer (1874-1945) –no seu elogio fúnebre a Warburg pronunciado na Universidade de Hamburgo em outubro de 1929– as *pathosformeln* estariam visceralmente conectadas aos *nachleben*, como

encarnação ou corporificação desta (1929, apud Didi-Huberman, 2013: 173). “Onde outros tinham visto formas determinadas e delimitadas, formas que repousavam nelas mesmas, ele [Warburg] via forças móveis, via o que chamava de grandes “*fórmulas de páthos* [...]” (Dumézil, 1975: 41, apud Didi-Huberman, 2013: 174). Se analisarmos a construção fílmica na obra de Bill Morrison vemos que ele aposta na sobrevivência e transformação da matéria como corporificação de sua sobrevida [*nachleben*]. A ação do tempo sobre o material de base elabora as mais distintas interações com a imagem original. Esta degeneração da matéria que habitualmente é temida em razão da possível extinção da obra pode ser observada aqui sob um ângulo oposto: o da própria criação. A remontagem do material degradado não apenas liberta as imagens da aniquilação: ela explicita a sobrevida encerrada em sua matéria. Ao distanciar o espectador da imagem narrativa e figurativa, os estratos reagrupados propõem uma descoberta de outra natureza, “são dois ‘lados’ da percepção, conjugados e *impossíveis*. Sua unidade é irrecusável. Ela é como uma *dobradiça invisível* sobre a qual são articuladas duas experiências” (Merleau-Ponty in Dupond, 2007: 285, tradução e grifo nossos). Esta *imbricação (empiètement)*, como concebida por Merleau-Ponty, mostra que: “a realidade última não é uma soma de coisas ou de indivíduos espaço-temporais, que têm todos uma determinação completa e uma identidade distinta num espaço e num tempo *partes extra partes*, mas uma unidade do Ser que é ‘coesão pela *impossibilidade*’ ou ‘que faz sua unidade através das *impossibilidades*” (Dupond, 2010: 41, grifo nosso).

“Para além da alternativa entre exterioridade corporal e interioridade espiritual, o Ser [em *Decasia*] é *imbricação* de tudo sobre tudo, ser de promiscuidade” (Merleau-Ponty, 2012). As *forças móveis* da obra de Morrison despontam na verticalização impregnada na película. Sua montagem linear é menos significativa do que sua disposição espaço-temporal intrafotograma e de sua notória materialidade, o que faz com que o espectador compartilhe do pulso e

da vibração da imagem. No entanto, tal experiência só se faz possível porque *Decasia* atravessa e mescla os tempos ao restaurar digitalmente fotogramas de prata desordenada. Sua projeção em alta definição acentua as texturas costuradas pela matéria orgânica sobre o suporte cinematográfico que são embaladas pela sinfonia de Michael Gordon. Esta *dobradiça invisível* faz parte de sua concepção e de sua potência, lembrando que foi originariamente idealizada como uma obra multimídia para ser vivenciada em três telas e execução musical ao vivo. “[*Decasia*] dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de ‘sentido muscular’ para ter a *voluminosidade* do mundo. Essa visão devoradora, para além dos ‘dados visuais’, dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras nas quais o olho habita como o homem habita sua própria casa”⁷ (Merleau-Ponty, 2013: 23-24, grifo nosso).

Morrison –assim como Warburg– trabalha “para além dos dados visuais” e sua obra aposta nos intervalos (cesuras). Podemos pensar *Decasia* a partir das “três funções na ordem da representação” propostos por Michaud sobre o *Atlas Mnemosyne* de Warburg. “Em primeiro lugar, uma função cênica: o [filme] não é a forma suprema” de *Decasia*. Por ser uma obra projetada em tela tripla e com uma paisagem sonora executada por corpos presentes de músicos e instrumentos, sua existência em filme, a ser exibido em uma sala de cinema tradicional, estaria mais próxima da ordem do catálogo –como o livro impresso do *Atlas* de Warburg. “Em segundo lugar, uma função temporal”. O caráter inerentemente inconclusivo de todas as performances, com a qual *Decasia* compactua, age no espectador de forma única e é este quem amplia o sentido de cada fotograma através de sua presença física na fruição do ato ao vivo. Em

⁷ “[...] elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n'avons pas besoin de 'sens musculaire' pour avoir la voluminosité du monde. Cette vision dévorante, par-delà les 'données visuelles', ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures, et que l'oeil habite comme l'homme sa maison (Merleau-Ponty, 2006: 19-20).

Decasia como “no Atlas, a fotografia guarda sempre um caráter não fixo [...] [e] introduz diretamente a terceira função, que é a da montagem”. Para Morrison a montagem cinematográfica *per se* é de menor magnitude. Sua criação está na composição vertical das camadas deformadas de prata que, sobrepostas a cada fotograma, bailam sob a batuta de Gordon. A espacialização deste emaranhado de estímulos propicia uma intrincada radiografia da expressão cinematográfica. Os planos cinematográficos com traços figurativos ainda sobreviventes não podem ser pensados como “peças isoladas” no encadeamento da obra. São os fotogramas, reconfigurados na deformação do substrato, que abrigam e amplificam os ecos dos intervalos escancarados do tempo.

Da pausa dinâmica

“Como pode uma imagem carregar-se de tempo?” indaga Giorgio Agamben em *Ninfas: uma reflexão sobre a natureza da imagem* baseada no painel homônimo de número 46, constituinte do *Atlas Mnemosyne* de Warburg. O autor inicia seu percurso ao pensar o tempo através do *Tratado da arte de bailar e dançar* do coreógrafo renascentista Domenico de Piacenza (ca.1400 - ca.1470), onde este enumera seis elementos fundamentais da arte da dança, sendo a *fantasmata*⁸ o elemento “absolutamente central”:

Digo a ti, que quer aprender o ofício, é necessário dançar por *fantasmata*, e nota que *fantasmata* é uma presteza corporal [...] “parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da medusa [...] isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas

⁸ Segundo Agamben “o termo ‘*fantasmata*’ provém da doutrina aristotélica da memória [...]. Aristóteles estabelece uma conexão entre tempo, memória e imaginação, pois afirma que apenas os seres que percebem o tempo, podem recordar. E para recordar utilizam a mesma faculdade com a qual percebem o tempo: a imaginação. A memória, segundo o pensador grego, não é possível sem imagens (sem ‘*fantasmata*’). E essas imagens, acrescenta, podem chegar a mover o corpo” (Agamben, 2004, tradução nossa).

como o falcão que tenha se movido pela fome.” [...] A dança [...] é para Domenico, essencialmente uma operação conduzida sobre a memória, uma composição dos fantasmas - das imagens - [...]. O verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na *imagem* como ‘cabeça de medusa’, como pausa não imóvel, mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica (Agamben, 2012: 23-25).

A *fantasmata*, dessa forma, corrobora com a ideia de que a imagem - mesmo as tradicionalmente aceitas como fixas - encerram em si uma força dinâmica.⁹ Essa imobilidade apenas aparente abriga desde imperceptíveis movimentos físicos em seus componentes materiais a mobilizações da memória, associações de formas, signos e sentimentos que se cruzam no tempo. É sabido que a imagem cinematográfica é composta por imagens fixas cuja origem remonta à fotografia. A constituição física desses fragmentos teve, ao longo da história, diferenciadas elaborações e os materiais utilizados na sua formação variaram (e ainda variam) desde compostos de ferro aos mais extravagantes experimentos com prata fixados em suportes como vidro, metal, papel, nitrocelulose, celuloide, fitas magnéticas, silício etc. Cada sistema desenvolvido encerra em si características próprias atreladas aos materiais que os compõe e que estruturam seu corpo; seu destino é estar em constante mutação tecnológica e mercadológica. O ponto em comum, no entanto, que atravessa a história de todos esses sistemas, está na impressão (ou

⁹ Uma outra maneira de pensar a pausa dinâmica - que foge ao escopo deste artigo mas que, no entanto, pode contribuir para o aprofundamento da questão - encontra-se no conceito de *dialética na imobilidade* de Walter Benjamin (que para Adorno é possuidor do ‘olhar de Medusa’): “Não é que o passado lance luz sobre o presente ou que o presente lance luz sobre o passado; mas a imagem é o ponto em que o ocorrido encontra, num lampejo, o agora formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética: não é progressão, mas imagem, repentinamente emergente” (Benjamin, 1999: 462 [N2a, 3], tradução nossa).

Original inglês: “It's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a ash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of what has been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent.”

codificação) da luz em um material sensível a esta e a busca por uma forma de armazená-la de tal maneira que, ao projetá-la, a imagem assistida contenha vestígios que tragam referência do momento de sua captura –com ou sem semelhança figurativa a este– e que mantenham uma estabilidade física razoavelmente duradoura.

Todo mecanismo de retenção da imagem cinematográfica pressupõe um ou mais movimentos intercalados a momentos de extrema fixidez do suporte. Algo semelhante ocorre em nossa visão, onde a sensação de movimento é causada por uma sucessão de imagens fixas (fenômeno *phi* em combinação com o movimento *beta*)¹⁰ para a qual o intervalo é absolutamente imprescindível. Todos os mecanismos proto-cinematográficos praticaram esse conhecimento mesmo quando a ciência ainda apostava na persistência retiniana como o único elemento responsável por nossa capacidade de acompanhar visualmente o movimento. A apreensão do movimento pelo olho -ou pela câmera- necessita da pausa. A dança da película cinematográfica no passo de vinte e quatro quadros por segundo, ou o movimento dos fótons varrendo o sensor eletrônico pixel a pixel, só é capaz de produzir imagens discerníveis como semelhantes àquelas vistas pelo olho se efetuar pausas de duração constantes nos intervalos de seu movimento. Portanto, a formação da imagem cinematográfica depende do movimento e também do absoluto repouso; da continuidade e da descontinuidade. É o que Epstein problematiza de maneira exaustiva em seu capítulo “O quiproquó do contínuo e do descontínuo” em *A inteligência de uma máquina*:

Certas análises da luz fazem aparecer uma estrutura granular, descontínua. [...]. Outros fenômenos luminosos só se explicam admitindo que a luz é, não uma descontinuidade de projéteis, senão um fluxo ininterrupto de ondas. A mecânica ondulatória não chega a dissipar totalmente esta incompreensível contradição,

¹⁰ Fenômeno descrito pela primeira vez por Max Wertheimer, um dos fundadores da Teoria da Gestalt, em seu artigo “*Experimental Studies on the Perception of Motion*” (1912).

ao supor em um raio luminoso uma natureza dupla, *imaterialmente contínua e materialmente descontínua*, formada por um corpúsculo e por uma onda piloto¹¹ [...]. Diante de um problema insolúvel, diante de uma contradição inconciliável, com frequência há motivos para suspeitar que, na realidade, não há nem problema nem contradição. O cinematógrafo nos indica que o contínuo e o descontínuo, o repouso e o movimento, longe de serem duas formas incompatíveis de realidade, são duas formas de irrealidade facilmente intercambiáveis, dois destes '*fantasmas do espírito*' [...]. Não há nada de excludente entre elas como não há entre as cores de um disco em repouso e o branco que forma este mesmo disco em rotação. Contínuo e descontínuo, cor e branco tomam alternadamente o papel de realidade (Epstein, 2015: 19-20, tradução e grifo nossos).

Mas o que acontece com esta luz "imaterialmente contínua e materialmente descontínua" ao atravessar o obturador? A partir desta primeira dança mecânica executada pela câmera, descrita anteriormente, entramos numa transformação inicial onde a energia luminosa (fótons) fecunda o material sensível. Essa sensibilização ocorre diferentemente para cada material utilizado. Aqui, podemos pensar em dois caminhos semelhantes de formação da imagem latente que guardam em si características distintas. 1) Na formação da imagem em suporte emulsionado por prata a luz trabalha como uma escultora. Ao enegrecer a prata, a luz forja pequenas densidades no quadro e a cada fotograma uma micro escultura é concebida. 2) Os pixels do sensor eletrônico, por sua vez, têm como tarefa transformar os fótons em elétrons para que estes possam ser quantificados, codificados e armazenados. Duas metamorfoses da substância luz. As possibilidades estéticas e expressivas de cada sistema dependerá de como essa matéria primitiva foi concebida, trabalhada e armazenada. Em *Decasia* temos uma origem esculpida em prata

¹¹ Em artigo publicado em março de 2015 pela *Nature Communications* temos, pela primeira vez, uma única imagem da luz como partícula e onda. Disponível em: <http://www.nature.com/ncomms/2015/150302/ncomms7407/full/ncomms7407.html> (Acesso: 25 de abril de 2015).

que ao longo do tempo foi sendo corroída e transformada por inúmeras contaminações biológicas ou interferências mecânicas. Sabemos que o material fixado quimicamente é perecível e os movimentos intrafotograma fazem com que a película cinematográfica esteja em constante transformação. Este corpo vivo, rico e heterogêneo é transmutado em arquivo digital de alta definição.

A passagem de um sistema ao outro traz questionamentos sobre a nova materialidade formada.¹² Podemos pensar numa matéria esculpida em disco óptico (DVD, CD), ou em codificação magnética (disco rígido), ou mesmo organizada em cargas elétricas *cravadas* em sílica (memória sólida). Um corpo formado por ‘zeros’ e ‘uns’ –por ‘sim’ e ‘não’ ou por contínuo e descontínuo de energia, se quisermos aludir a Epstein. A imagem chamada discreta seria, deste modo, uma segunda maneira de colocar em questão a formação do contínuo pelo descontínuo. Esta aparente inércia da imagem organizada em códigos binários pode ser facilmente refutada nos vários procedimentos, por vezes acidentais, de corrupção de arquivos digitais. Em *Decasia* coabitam *impossíveis*, uma *imbricação de tudo sobre tudo*, desde as mais diversas interações do desgaste do corpo fílmico em decomposição biológica à organização desta ação do tempo sobre os compostos em códigos binários. Os aglomerados de prata geram objetos, como o carrinho do parque de diversão (figura 4) que parece surgir de uma nuvem de matéria derretida.

¹² A dualidade entre a representação analógica e digital, contínua ou discreta é objeto de muitas pesquisas ao longo da história das ciências e das artes, desde estudos voltados à cibernética de Gregory Bateson e John von Neumann a outros, diretamente conectados à teoria cinematográfica, como os de David N. Rodowick (2007) que discute o destino do cinema com o desaparecimento, segundo ele, da ontologia fotográfica na arte cinematográfica. Para um maior aprofundamento da questão dos conceitos envolvidos na transição tecnológica contemporânea e discutidos por diversas áreas das ciências recomendo o relevante artigo de Corey J. Maley: “*Analog and Digital, Continuous and Discrete*” (2009), onde através de um breve levantamento histórico o autor apresenta o trabalho de alguns pesquisadores - como Goodman (1968); Lewis (1971); Shepard (1978); Haugeland (1981); Eliasmith (2000); Mindell (2002); Gallistel (2006); Katz (2008) -, que colocam em questão os diferentes, e por vezes contraditórios, desdobramentos dos quatro conceitos enumerados em seu título.



(figura 4)

Ou mesmo o insistente adversário do boxeador, representado por manchas no suporte fotográfico das quais apenas o espectador é testemunha (figura 5). Cada fotograma abriga em seu corpo o potencial da criação e recriação fílmica, mesmo que em repouso dinâmico por décadas em alguma cinemateca. A matéria é ressuscitada e preservada pela metamorfose tecnológica em contraponto e comunhão com a própria imagem base.



(figura 5)

Com Bill Morrison podemos pensar que mesmo as codificações binárias carregam em si, ainda que ordenadamente armazenado, o tempo. E o tempo carrega a pausa, o intervalo. Essa imagem latente fragmentada, esta *fantasmata* fracionada, pode ser abordada como um *dinamograma*, assim como pensado por Warburg, onde corpo e espírito, matéria e sobrevivida, são partes constituintes e centrais da imagem:

Warburg, não há como duvidar, quis pensar tudo isso em conjunto: latências e crises, suspensões e rupturas, ductilidades e sismos [...]. Durante toda a vida, Warburg procurou um conceito descritivo e teórico para esses movimentos. Chamou-o de *Dynamogramm* [...]: o impulso dos eventos de sobrevivência, diretamente perceptível e transmissível pela sensibilidade “sismográfica” do historiador das imagens. [...] O “dinamograma” daria o traçado da “vida”. Mas há

que se reconhecer que Warburg nunca sistematizou a pesquisa descritiva desses “traços comuns” [...]. Talvez o seu respeito pelas singularidades o fizesse desconfiar de uma prática capaz de esquematizar a imagem e, portanto, de empobrecê-la. (Didi-Huberman, 2013: 149-157)

Nada mais evidente em *Decasia* do que o incessante movimento pendular entre os estímulos díspares entre figura, matéria e tempo fundidos em sua espessura. Sua constituição polarizada, entre imagens discerníveis e pinturas abstratas, entre tempo histórico e tempo biológico, ou entre material e etéreo, estrutura seu ritmo, seu pulso alternante, seu movimento. Bill Morrison, desta forma, exerce sua sensibilidade “sismográfica” tal qual o historiador das imagens pensado por Warburg. O dínamo que o aciona -e que dá corpo à obra- é o traçado da vida sobrevivente explícito na matéria que, assim como no giro dervixe, entra em suspensão e amplia as conexões perceptivas dos participantes desta experiência. A dinâmica entre a matéria em decomposição e a imagem base em *Decasia* mostra-se absolutamente intrincada e é a partir deste parâmetro que a obra exerce seu vigor. Nela não há como separar o fundo da forma, assim como para Paul Valéry quando este considera a forma de um soneto: “nada [...], é mais próprio do que o soneto para opor a vontade à veleidade, para fazer sentir a diferença da intenção e dos impulsos em relação à obra acabada; e, principalmente, para obrigar a mente a considerar o *fundo* e a *forma* como condições iguais entre si. Explico-me: ele nos ensina a descobrir que uma forma é fecunda em *ideias*” (2012: 105). A sequência de fotogramas da proa do navio é uma manifestação em imagens do soneto tal qual descrito por Valéry cuja composição só é possível pela ação do tempo e da busca sismográfica de Morrison.

Pensar a forma como um ser fecundo em ideias é o que Morrison faz. Recolhe nos rincões dos arquivos cinematográficos fragmentos particulares de películas impregnadas pelos vestígios do tempo. Mede as intensidades das oscilações de matéria decomposta sobre o fotograma para deles extrair seu potencial

expressivo. Sua colheita não é aleatória e como minucioso arqueólogo cultiva preciosidades. Admiramos seus critérios ao notar as interações dos rastros rabiscados sobre cada quadro. As pinceladas do tempo, do manuseio humano ou da ação dos micro-organismos sobre os fotogramas de *Decasia* adulteram a imagem inicial e corrompem seu registro figurativo e indicial. As camadas que até então eram invisíveis e indesejadas são as que esboçam novos desenhos, ensaiam coreografias e fecundam novas ideias. “O desenho não se encontra fora do traço, está dentro dele” (Valéry, 2012: 55), a equivalência entre técnica (traço) e pensamento (desenho), por mais evidente que possa parecer, no mais das vezes, apresenta-se à nossa compreensão em apenas uma de suas facetas. Morrison explicita esta dualidade a cada fotograma e, ao fazê-lo, não permite a escolha entre um ou outro. O que faz é trazer para a percepção a própria materialidade do cinema construindo um universo visivelmente indissolúvel entre os aspectos materiais e imateriais do corpo fílmico.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2004). *Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir*, Sevilla: Universidad de Andalucía.
- ____ (2003). *Ninfas*, São Paulo: Ed. Hedra. Coleção Bienal.
- Aumont, Jacques e Michel Marie, Michel (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Campinas: Papirus.
- Benjamin, Walter (1999). *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press.
- Bergson, Henry (1999). *Matéria e Memória*, São Paulo: Martins Fontes [original francês: 1896].
- Didi-Huberman, George (2010). *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Ed. 34.
- ____ (2013). *A imagem sobrevivente*, Rio de Janeiro: Contraponto.
- Dupond, Pascal (2007). *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Paris: Ellipses.
- ____ (2010). *Vocabulário Merleau-Ponty*, São Paulo: WMF.
- Epstein, Jean (2015). *La inteligencia de una máquina*, Buenos Aires: Cactus.
- Herzogenrath, Bernd (2015). “Matter that Images: Bill Morrison’s *Decasia*” in Herzogenrath, Bernd *Media Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium*, Nova York: Bloomsbury.
- Mannoni, Laurent (2003). *A grande arte da luz e sombra*, São Paulo: UNESP.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

- Merleau-Ponty, Maurice (2006). *L'Oeil et l'Esprit*, Paris: Éd. Gallimard.
- ____ (2012). *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Perspectiva.
- ____ (2013). *O Olho e o Espírito*, São Paulo: Cosac Naify.
- Michaud, Philippe-Alain (2013). *Aby Warburg e a imagem em movimento*, Rio de Janeiro: Contraponto.
- Omar, Arthur (1997). "Foto-Gnose" in Omar, Arthur *Antropologia da Face Gloriosa*, São Paulo: Cosac Naify.
- Rodowick, David (2007). *The Virtual Life of Film*, Cambridge: Harvard University Press.
- Rouch, Jean (2003). *Ciné-Ethnography*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Valéry, Paul (2012). *Degas dança desenho*, São Paulo: Cosac Naify.
- Wertheimer, Max (2012). *On Perceived Motion and Figural Organization*, Cambridge: MIT Press.
- Yakir, Dan (1978). "Cine-Trance: the vision of Jean Rouch" in *Film Quarterly*, XXI, n. 3.

* Andréa C. Scansani é professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Mestre em Múltiplos Meios/Cinema pelo Instituto de Artes da UNICAMP, estudou Fotografia Cinematográfica pela Academia de Cinema e Drama de Budapeste/Hungria e é graduada em Cinema com especialização em Fotografia Cinematográfica pela ECA/USP. Área de pesquisa e atuação: materialidade da imagem, corpo e câmera, hibridismos foto-cinematográficos, direção de fotografia e processos fotográficos alternativos. Contato: andrea.c.scansani@gmail.com