

Ensaio de Estética e Teoria das Artes

CALEIDOSCÓPIO

DESEFIGURAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO: DA PINTURA DE FRANCIS BACON AOS FILMES DE BILL MORRISON

Bill Morrison nasceu em Chicago em 1965, estudou pintura em Nova Iorque, onde vive e trabalha há mais de vinte anos. O cineasta colabora regularmente com o Ridge Theater, companhia de teatro que utiliza o multimédia. Começou por trabalhar em cinema de animação, misturando fotografia e desenho gráfico mas no final dos anos 90, Morrison interessou-se pelas possibilidades plásticas que os filmes em suporte de nitrato de celulose deteriorados oferecem. O nitrato de celulose foi o primeiro suporte cinematográfico em 35mm a ser utilizado na história do cinema, substituído definitivamente pelo diacetato de celulose a partir dos anos 50. O suporte em nitrato tem a particularidade de ser muito instável e deteriora-se rapidamente quando exposto a variações de temperatura e de humidade. Material altamente auto-inflamável e tóxico, o celuloide encolhe e decompõe-se gradualmente com o tempo, tornando a emulsão cada vez mais pegajosa antes de ficar completamente reduzido a pó. Ao desenrolar as bobinas de filmes deteriorados, há sempre o risco de rasgar ou de descolar as imagens, já parcialmente ou totalmente dissolvidas. Hoje, os filmes em suporte de nitrato estão conservados nos arquivos em *bunkers* isolados, e as películas só podem ser manipuladas por técnicos especializados. A deterioração dos filmes pode ser abrandada, mas o processo de decomposição é imanente à película que, geralmente mal acabada de ser fabricada, começava logo a deteriorar-se por causa da sua exposição à luz e ao calor dos projectores. Fatalmente, mais cedo ou mais tarde, acaba por ficar completamente destruída.

Esta fatalidade letal do cinema, e em particular do cinema mudo, é em si paradoxal, sendo

Inês Gil

Professora na ULHT/ECATI

a imagem em movimento a representação da vida e do tempo. Mas é como se a própria representação da vida tivesse a necessidade de exprimir o seu carácter efémero através da sua desintegração, sintomas visíveis que anunciam a sua morte. A “doença” que roí o corpo das imagens em nitrato de celulose manifesta-se sempre de maneira aleatória e imprevisível e é este acaso plástico que Bill Morrison explora. O cineasta realizou *Decasia* em 2002, a partir de uma série de filmes *found footage* e propôs um novo modo de percepção não só das próprias imagens, como também da relação criada entre elas através da montagem.

André Habib, no seu belo texto “Notes sur l’imaginaire de la ruine au cinéma”, mostrou que, de facto, a redescoberta dos filmes *found footage* permitiu encontrar um novo tipo de poesia da imagem, baseado na relação de força entre a imagem – que deseja sobreviver – e o seu suporte – que tem uma “inclinação” pela morte. Ele afirma que:

“Estas imagens são, de facto, o teatro de um estranho combate entre séries de forças contrárias, mantidas em tensão, entre a imagem e a matéria da imagem, tensão entre a impressão e a sua decomposição, entre a história e a natureza, entre a narração e a sua ruinação, ou a apresentação da sua ruína – elas estão, na agonia, precisamente porque oscilam entre a vida e a morte, no patamar entre a sua sobrevivência e o seu desaparecimento. Existe então um combate entre a imagem e o suporte no qual ela encontra-se – e sobre o qual ela não tem sempre o domínio”(Habib, 2004),.

Bill Morrison não foi o primeiro a interessar-se pela forma deteriorada da película cinematográfica. Já nos anos 60, talvez pela primeira vez, a alteração da película cinematográfica, ligada à passagem do tempo, ao seu envelhecimento, teve uma função estética. Jack Smith, cineasta experimental nova-iorquino, realizou em 1964 um filme *trash*, *Flaming Creatures* e utilizou, entre outras, películas 16mm a preto e branco que já estavam fora de prazo. No filme, planos muito contrastados alternam com outros muito densos, ou quase sem imagem porque demasiado claros. De vez em quando, manchas de humidade espalham-se nos fotogramas durante alguns segundos. Quando filmou, Jack Smith estava consciente da alteração estética que poderia ocorrer nas suas imagens e serviu-se dessa descontinuidade plástica para reforçar a ideia de que o *glamour* do cinema de Hollywood não passa de uma fantasia. Em *Flaming Creatures* os actores aparecem, desaparecem e reaparecem sempre fragmentados, por um lado, porque os seus corpos foram cortados pelos enquadramentos instáveis e irregulares e, por outro, porque as próprias deteriorações da película reforçam, de maneira aleatória, o aspecto doentio das personagens, físico e mental. *Flaming Creatures* anuncia a impossibilidade do espectador em identificar-se com a narrativa, em parte por causa da forma fílmica que se tornou muito presente e que relembra constantemente ao espectador que ele não está a ver a realidade mas sim um filme. A atmosfera decadente e descontínua que o envolve e o perturba acentua a distância entre ele e a representação e o afasta definitivamente do efeito de real. De facto, é na matéria fílmica virgem já deteriorada que a imagem sofreu uma malformação, e sujeitou assim as suas figuras à infidelidade representativa para com o real. Em *Flaming Creatures*, a desfiguração encontra-se mais no contexto do que nas figuras, que se inscreveram numa emulsão fílmica com uma patologia já manifesta. É o espaço de registo das imagens que vai desfigurar a representação ao confundir-se com ele na matéria fotográfica, enquanto que nos filmes de Bill Morrison, a alteração da imagem aparece depois de ter sido registada num suporte “imaculado”. Ao contrário de *Flaming Creatures*, as imagens dos filmes em nitrato estão originalmente perfeitas, ou visam a perfeição.

No filme de Jack Smith, a ideia de “desfiguração” tem mais o sentido de rejeição do belo, e menos de alteração das figuras. Existe aqui uma desfiguração voluntária da representação fílmica para reforçar a ideia de decadência do cinema *mainstream*. Enquanto que em *Decasia*, por exemplo, se a inevitável doença do nitrato de celulose desfigurou num primeiro momento a imagem cinematográfica, ela vai também permitir, num segundo momento, a sua transfiguração.



Flaming Creatures de Jack Smith (1964)

Uma das características fundamentais dos cineastas que utilizam filmes deteriorados é a recusa de ilustrar ideias ou emoções, a contingência das alterações reforçando a questão da não-intencionalidade dos autores. O acaso, nos filmes de Morrison, tem uma importância semelhante ao “acidente” na obra de Francis Bacon. Para o pintor, é por “acidente” que as suas figuras encontram a sua forma final (Sylvester, 1975). Gilles Deleuze, em *Francis Bacon, logique de la sensation*, mostra que Bacon, em parte a partir do conceito de “acidente”, ultrapassa a figuração, ou seja, vai além da mera ilustração ou da narrativa. Para se afastar do representativo utiliza-se geralmente a abstracção, mas Deleuze mostra que Bacon chega ao “figural” à partir de uma representação específica da Figura¹. Para ele, a Figura é a forma sensível ligada à sensação porque é a Figura que exprime a sensação. Na sua entrevista a David Sylvester, Francis Bacon explica que a sensação não passa pelo cérebro antes de chegar ao sistema nervoso, antes vai directamente ao sistema nervoso (Sylvester, 1975). Quer dizer que não existe nenhuma operação mental, mas sim um fenómeno que pertence ao domínio do sensível. Por isso, o pintor parte do princípio que a sua obra baseia-se principalmente na sensação.

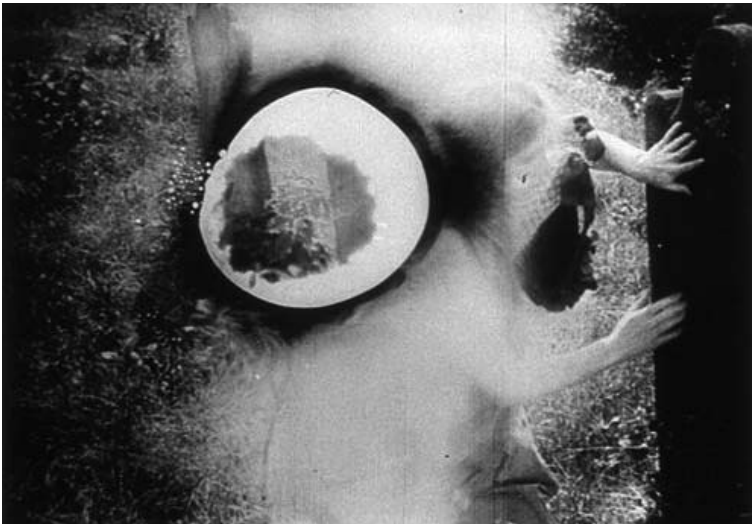
A sensação, na pintura de Bacon, está ligada à acção de forças invisíveis no corpo e é por isso, como explica Deleuze, que os corpos de Bacon estão deformados. Deleuze insiste no facto das figuras de Francis Bacon não se transformarem mas sim se deformarem porque, nesse caso, não se

¹ O “figural” é aqui entendido como uma forma de expressão que se afasta do mero figurativo, porque liberta a Figura do seu contexto e sobretudo do facto de ser uma representação. Para Deleuze, na obra de Francis Bacon, o “figural” está ligado à sensação. O “figural” é visto como um princípio significante capaz de actualizar a expressão e o sentido da Figura.

trata de movimento mas sim de forças exercidas nos corpos. Seriam essas forças que estariam na origem da sensação “quando a forma está a descansar” (Deleuze, 1981: 40). A deformação das figuras de Bacon assemelha-se às figuras de Morrison no sentido em que há uma acção exterior involuntária do ponto de vista artístico, que deforma as figuras estéticas, devido à instabilidade do nitrato.

Mas, uma vez projectada, a representação cinematográfica desfigurada também se transforma ao ritmo do movimento das imagens (ao contrário das figuras de Bacon). Quando o fotograma deteriorado deixa de ser estático e reencontra a sua natureza dinâmica, é o movimento que controla as forças exercidas nos corpos da imagem. Uma vez projectadas, as múltiplas deteriorações vão transmitir novos tipos de sensações. Basta comparar um fotograma de Eric Rondepierre com um plano de *Decasia* para se ter uma percepção completamente diferente das imagens porque a temporalidade de uma imagem fotográfica nada tem a ver com a temporalidade de uma imagem em movimento.

No seu texto, “Iconologie de la décomposition”, Thierry Lenain mostra que na sua obra *Précis de décomposition*, o facto de Eric Rondepierre ter isolado os fotogramas do resto do seu contexto filmico, fez que as imagens pertencessem mais ao campo fotográfico do que ao mundo cinematográfico (Lenain, 2003: 105). Aliás, como veremos mais à frente, é o movimento que permite às imagens deterioradas passar da desfiguração à transfiguração porque elas reencontram, de certa forma, o movimento da vida.



Scène de Eric Rondepierre (1993-1995)

Mas, além do movimento das imagens, pode haver diferentes níveis de sensações ligadas ao movimento que existe nas figuras. Como Deleuze o demonstra, nos quadros de Bacon ouvimos os cascos dos animais, tocamos e cheiramos a carne exposta (Deleuze, 1981: 31). Nos filmes deteriorados de Bill Morrison, estamos também perante “figuras multisensíveis”, tanto nas texturas em movimento provocadas pela decomposição da emulsão, como na distorção criada pela dissolução da matéria filmica. A representação cinematográfica aparece no seu estado mais sensível porque a sua

desfiguração é extrema. As sensações, principalmente visuais e tácteis, estão ligadas ao espaço íntimo das figuras, que exibem as suas distorções. Contudo, e paradoxalmente, esta intimidade mantém as figuras num exterior absoluto, porque a imagem fílmica limita-se em ser a superfície dos corpos e dos objectos. Os afectos contidos nos planos originais e que pertenciam ao espaço interior das figuras, já não fazem parte da imagem. A decomposição da matéria reduziu a complexidade dos afectos a um plano de figuras espalmadas. De facto, tal como os corpos de Bacon, os corpos de *Decasia* são “corpos sem órgãos”. A individualização desaparece, a subjectividade da dor (na sublimação / transformação dos corpos) ficou anestesiada pela dematerialização figurativa e o corpo esvaziou-se. Segundo Deleuze, os corpos sem órgãos de Bacon conseguem induzir uma temporalidade nos quadros porque os órgãos estão representados como se a sua presença fosse temporária (Deleuze, 1981: 35). É como se no espaço interior dos corpos existisse uma força autónoma, directamente ligada ao tempo e expressa através do movimento pictórico. Neste caso é a variação de texturas e de cores que cria a sensação de movimento. É a própria iminência da “fuga” dos órgãos que cria o movimento e uma forte tensão, entre o interior e o exterior dos corpos. Os órgãos cinematográficos dos corpos desfigurados de *Decasia* são órgãos instáveis, totalmente dependentes das alterações aleatórias da emulsão e do suporte fílmico. Se numa imagem, os órgãos parecem ter sido esmagados, mais à frente, no mesmo plano, os corpos estão integrais, mas mais à frente ainda, e sempre no mesmo plano, os órgãos explodiram, deixando aberturas monstruosas na membrana que os protegiam do espaço exterior. São as tensões entre o suporte e a emulsão, descritas por André Habib, que criam esta “cronoscopia” da desfiguração cinematográfica².



Decasia de Bill Morrison (2002)

Vimos que a estética ligada à decomposição da película não resulta de uma intencionalidade semântica específica, mas do acaso, que na sua mais pura manifestação, determina a forma e o sítio onde se encontra a deterioração na imagem fílmica. As novas figuras que nasceram com a própria desintegração da imagem, não só mudam a percepção da imagem como também transformam o sentido da representação. A nível da percepção as alterações das imagens possibilitam ao espectador novas sensações, e projectam-no numa nova “dimensão temporal”. Por exemplo, em *Decasia*,

² Neste caso, seria a observação das deformações criadas pelo movimento das imagens.

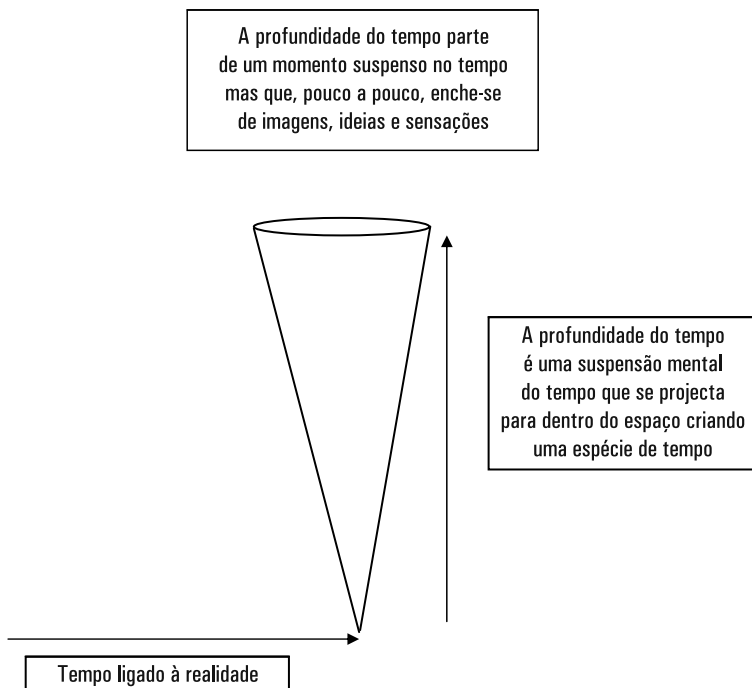
existem dois níveis de percepção: no primeiro, a percepção reside no domínio da sensação visual e tátil³. A sensação, apesar de estar muito presente, é rapidamente ultrapassada por um segundo nível de percepção que deixa de ser sensível e que se torna mental. Este segundo nível passa pela experiência pessoal de um tempo que se desenvolve, porque se deixa de ter a percepção normal do tempo. Acontece, por exemplo, quando se tem a sensação de que “o tempo parou”, mas como o tempo não pára, é porque ele foi substituído por outro tipo de tempo (mental): a “profundidade do tempo”.



Self Portrait de Francis Bacon (1971)

³ Neste texto, que analisa essencialmente a questão da deterioração da imagem fílmica, não iremos mencionar a música criada especificamente para *Decasia* pelo compositor Michael Gordon, porque, apesar de se ligar à estética do filme, não utiliza “sons deteriorados”.

O conceito de profundidade do tempo pode ser esquematizado da seguinte forma:



Em *Decasia*, a profundidade do tempo é criada nas imagens a partir da atmosfera de transição entre a vida e a morte, entre o presente e o ausente, entre o interior e o exterior (desconhecido) da vida, que envolve o espectador. Aqui, o desenrolar linear do tempo à superfície da vida, vai virar para dentro dela para questionar o seu limite (do tempo ou da vida), a partir da ruína cinematográfica, sem procurar respostas. A deterioração provoca o caos, a desorganização espacial da imagem. Esta desorganização não permite ao espectador “sentir” nem a passagem normal do tempo, nem a temporalidade ligada à projecção das imagens, porque a força das sensações ligadas à decomposição da imagem provocam nele uma reacção quase alucinatória⁴. O ritmo que existe entre as imagens é acentuado pela sua heterogeneidade plástica. Do mesmo modo que se fala da expansão do espaço, temos aqui uma expansão do tempo, que se situa na profundidade do tempo. O que conta nas imagens de Morrison, nem é tanto o que é representado (o que é figurado), mas o que é “tocado” pela decomposição e transforma as figuras originais em figuras híbridas, atípicas e que se situam algures na profundidade do tempo. Aqui a expressão do tempo é feita a partir dos rastos que o próprio tempo deixou na matéria da imagem. O tempo torna-se “visível” apesar de não constituir uma representação sua. São as forças do tempo que estão particularmente presentes, tal como na pintura de Bacon, em que o tempo não só se tornou visível como se tornou sensível (Deleuze, 1981: 43).

⁴ É aquilo que Deleuze chama “plano da imanência”. Cf. Deleuze, G., Guattari, F., (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Éditions de Minuit.

Na pintura de Bacon, existem também dois níveis de percepção: no primeiro, é a “sensação” que se manifesta entre o quadro e o espectador. Mas alguns quadros aproximam-se dos filmes de Morrison num segundo nível de percepção que é mental porque neles se revela a profundidade do tempo: por exemplo, no quadro *Study after Velasquez’s Portrait of Pope Innocent X* de 1953, o Papa depois de ter estimulado o nosso olhar, e o nosso ouvido pelo seu grito, leva-nos para uma nova dimensão: o tempo suspenso, o nosso espaço mental associa-se quase automaticamente às sensações e estamos perto do universo transcendental. O dinamismo violento dos traços representando o Papa Inocência X projecta o espectador numa atmosfera onde domina a “sensação” de morte, ligada à apreensão da morte porque vai ser “engolido pelo buraco escuro da boca do Papa” (Deleuze, 1981: 16). A instabilidade formal criada pelas linhas verticais remete o espectador na sua condição efémera e no seu pavor da morte.



Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X de Francis Bacon (1953)

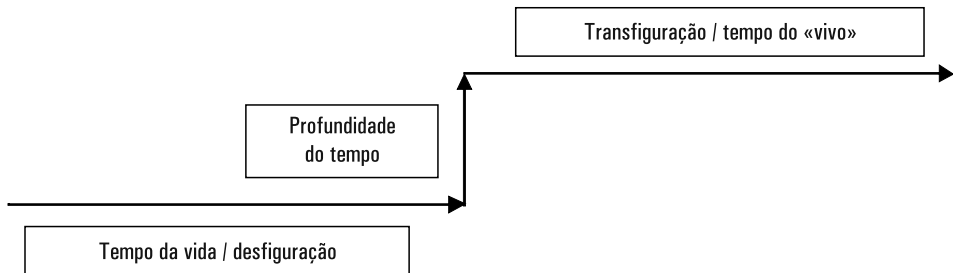
Quando Gilles Deleuze mostra que os “coloristas” podem utilizar os pretos e brancos como se fossem cores, para “criar um sentido particular da visão: uma visão háptica da cor-espaco que se diferencia da visão-óptica da luz-tempo” (Deleuze, 1981: 89), é possível reencontrar o mesmo fenó-

meno nas imagens cinematográficas de *Decasia*. De facto, o olhar do espectador associa-se essencialmente à superfície das imagens, cujas deteriorações provocam uma ilusão de relevo, e cuja textura se encontra reforçada pela dissolução da matéria. É mais uma vez uma questão de sensação que se destaca em primeiro lugar. E pode ser comparada à visão háptica da cor-espaço proposta por Deleuze na pintura. A visão óptica da luz-tempo podia então integrar-se no conceito de profundidade do tempo, ligando a imaterialidade da imagem cinematográfica aos movimentos luminosos bruscos e aleatórios da película deteriorada. A luz-tempo vai além da sensação, torna-se mental e neste caso faria parte da segunda etapa da percepção das imagens de *Decasia*. Quando Eric Rondepierre fala de “taches aveugles du cinéma” (Lenain, 2003: 106) para designar as zonas em que a matéria decomposta da imagem se sobrepõe à própria imagem, e nessas zonas deixa de haver imagens, a imaterialidade luminosa aparece e corresponde aos buracos nos quadros de Francis Bacon em que as figuras se deformam para fugir neles. Nos filmes de Bill Morrison as figuras deformadas vão ser puxadas pelos espaços em que as forças de atracção estão concentradas e poderão eventualmente escapar-se dos limites da imagem, quer dizer no fora-de-campo. De facto, as figuras não poderão passar para um eventual prolongamento da representação fílmica porque, por um lado, a natureza da imagem deteriorada é particular – ela afasta-se da representação da realidade – e por outro lado não se enquadra na abstracção porque continua a ser figurativa. A deterioração fecha o espaço da representação e acentua a relação íntima da imagem consigo própria porque reduz a sua possibilidade de inserção no mundo real. No entanto, apesar deste fora-de-campo estar ligado ao espaço da imagem fílmica, é um “fora-de-tempo” porque faz parte da profundidade do tempo. As figuras tendem, portanto, para um tempo indefinido.

Tal como as figuras de Bacon, as figuras de Bill Morrison perderam a sua posição na profundidade do espaço, uma vez obrigadas a encontrarem-se à superfície da película. Parcialmente dissolvida, a gelatina perdeu a sua espessura e obrigou as figuras a encalhar nos pedaços rasgados da emulsão, amputada pela força do tempo. A luz deixou de esculpir as figuras e é o “figural” que predomina porque já não existe profundidade. A luz e as suas sombras ligam-se mais ao tempo, o tempo da projecção das imagens (aparece / desaparece, claro / escuro, a solarização provocando uma imagem em relevo e assim acentuando a sua espessura), do que com o espaço da projecção das imagens. A percepção háptica da representação nos quadros de Bacon e nos filmes de Morrison é reforçada no primeiro pela falta de profundidade no espaço, e no segundo porque a decomposição das figuras acentua a textura da imagem. No entanto, esta situação háptica da imagem (ou seja, uma situação visual que se encontra à superfície da imagem) permite também a sua projecção mental num tempo que deixa de se desenrolar de maneira contínua num presente sempre “em devir” (Deleuze, 1985). É a imagem da iminência da morte que se exprime, imprevisível mas inevitável. Por isso mesmo, a desfiguração na pintura de Bacon e no cinema de Morrison, que corresponde ao primeiro e ao segundo nível de percepção, prepara-se para a sua transfiguração, isso é, vai adquirir um novo sentido.

Deleuze mostrou que, em Francis Bacon o rosto desfez-se em proveito da cabeça porque “trata-se de desfazer o rosto, reencontrar ou mostrar a cabeça debaixo do rosto” (Deleuze, 1981: 19). No filme de Morrison, os rostos não desaparecem mas, depois de desfigurados pela decomposição, transfiguram-se, ao ritmo do movimento das deteriorações. A deformação que acontece entre o corpo e a alma desintegrou a estrutura óssea das figuras de Morrison e o que permaneceu da carne derreteu. Todas elas são seres invertebrados. No entanto, estes corpos sem órgãos estão transfi-

gurados pelo movimento das imagens. Ou seja, as figuras reencontram uma certa espessura através do volume provocado pelo movimento das imagens. Se os rostos desfigurados de *Decasia* se tornam espectros ou fantasmas num primeiro nível da percepção, a transfiguração permite-lhes ligarem-se de novo com o “vivo”⁵. A ressurreição das imagens fílmicas de Morrison tem por objectivo a possibilidade de viver novamente e de continuar a comunicar, sob uma nova forma: é a transfiguração. Não pode ser controlada, nem prevista mas quando se manifesta, ela sai da profundidade do tempo e acompanha o tempo da realidade segundo o esquema seguinte:



Existe um desajuste entre o tempo da vida e o tempo das imagens transfiguradas. Este desajuste que corresponde à profundidade do tempo está também presente na obra de Bacon mas a transfiguração nunca chega a ser completa. Ela é sempre iminente: “*A armação ou a estrutura material, a Figura em posição, (...) não deixarão de constituir o sistema da mais alta precisão; e é neste sistema que acontecem as operações de ruído, os fenómenos de desfocagem, os efeitos de afastamento ou de desapareção, que quanto mais fortes originam um movimento, ele próprio necessário neste conjunto*” (Deleuze, 1981: 24-25).

Deleuze disse que em Bacon “*a pintura arranca a Figura ao figurativo*” (Deleuze, 1981: 13). Em *Decasia*, a decomposição da película dilui a figura na matéria fílmica, o figurativo perde a sua posição de representação e torna-se quase inexpressivo porque a função documental da imagem deixa de fazer sentido. Assim, no cinema a deterioração liberta a figura original do seu estado ontológico que era de ser o “espelho” do objecto de referência. Pouco a pouco, ela se autonomiza e como na pintura de El Greco “*as figuras estão livres do seu papel representativo e entram directamente em relação com uma ordem celestial*” (Deleuze, 1981: 13). O que as imagens de Bacon e as imagens de *Decasia* têm em comum é a desfiguração que remete primeiro à sensação e a seguir à profundidade do tempo. Nesta última, as figuras encontram-se num espaço transcendental. No filme, e graças ao movimento das imagens, acontece uma espécie de renascimento das imagens, que lhes permite de passar da desfiguração à transfiguração enquanto que na obra de Francis Bacon, é a iminência da transfiguração que se exprime a partir da sensação de movimento.

⁵ Sean Cubitt diz que o cinema é um “efeito especial” e que a sua essência é o movimento e não a realidade. Neste sentido, não é a representação da vida que está em jogo, mas do “vivo”, por causa do movimento. Cf. Cubitt, S., (2004). *The Cinema Effect*, Massachusetts: MIT Press.