

Distopias do tempo – o Cinema de Bill Morrison na era da pandemia

Dystopian times –
The cinema of Bill Morrison in the pandemic

Bárbara Bergamaschi

É pesquisadora, crítica e realizadora. É graduada em Comunicação Social e mestre em Artes da Cena, ambos pela UFRJ. Em 2012 estudou Cinema na Universidade de Paris 8, na França. Em 2019-20 foi professora assistente do departamento de Artes da Cena da UFSJ. Possui formação complementar em "Fundamentação em Artes" pela EAV-Parque Lage- RJ. Atualmente conclui tese de doutorado sobre Cinema Experimental e Found Footage de Bill Morrison e Peter Tscherkassky. Recentemente foi contemplada com o prêmio bolsa CAPES-Print e é Visiting Researcher na Escola das Artes na Universidade Católica Portuguesa do Porto em Portugal, onde reside.

E-mail: barbarabergg@gmail.com .

Site: <https://zefarox.wixsite.com/barbarabergg>

Tradução:

Mariana Antoun

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, bolsista do CNPQ. Mãe. Jornalista. Pesquisa redes sociotécnicas, aplicativos móveis, mediação algorítmica, subjetividade e gênero.

Os filmes de Bill Morrison são conhecidos como odes à beleza da decomposição do nitrato de celulose e também um *memento mori* - lembrete recorrente da nossa mortalidade, uma reflexão sobre a fragilidade humana. Muitos de seus filmes "ascendem" do subterrâneo para cair no colo do diretor, que atua como uma espécie de Orfeu do século XXI. Entretanto, agora a Eurídice de Morrison não é mais representada por uma mulher da antiga mitologia, mas sim pelas amadas imagens de um cinema em vias de desaparecer. São os casos de *Dawson City: Frozen Time* (2016) e os mais recentes filmes lançados durante a pandemia, *Sunken Films* (2020) e *The Village Detective - A Song Cycle* (2021), feitos com material de latas

Dossiê Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27807

encontradas enterradas no gelo do Canadá e nas profundezas do mar vulcânico da Islândia. Nesta entrevista inédita para a Revista da Eco-Pós, conversamos com Morrison sobre as especificidades de sua obra, em especial em um momento no qual o tema da mortalidade se tornou mais sensível, tempo em que vivemos sob a ameaça constante do vírus SARS-COVID-19. Nessa entrevista o diretor reflete, em especial, sobre as lutas por direitos civis - como o movimento do *Black Lives Matter* - e como elas não se cansam de se repetir na história do ocidente. A cinematografia de Morrison é também marcada por estranhas coincidências. Morrison possui uma metafísica muito peculiar para encarar o encontro com o material de arquivo e a passagem do tempo. Nesta entrevista, veremos também como muitos dos filmes deste cineasta-arqueólogo-pintor são marcados pelo acaso, pelos desígnios do destino, e por uma filosofia mística e romântica que acompanha o diretor desde o início de sua carreira. Morrison, explora os limites entre arte e vida, demonstrando que é difícil determinar em qual ponto um reflete ou cria o outro. Em sua cinematografia, o cinema surge como um duplo agente - é a principal testemunha mas também o melhor detetive para compreender o século XX. Se trata de uma "hantologia" cinematográfica (para usar o termo de Derrida) no lugar de uma ontologia. A conversa a seguir foi realizada no dia 22 de maio de 2020.

Bárbara Bergamaschi



Parte 1

Você se formou em Pintura na Cooper Union School of Arts, em Nova York, e durante os seus anos de estudante foi orientado pelo animador experimental Robert Breer. Poderia comentar a relação entre as artes plásticas e o cinema? Talvez não seja o momento adequado para este tipo de terminologia médica, mas, diria que existe alguma forma de "contágio" entre a pintura e o cinema nos seus filmes? Existe algum debate teórico histórico no campo das artes que você desdobra, continua ou tenta responder de alguma forma no âmbito da sua pesquisa e obra cinematográfica?

Bill Morrison: Certo, essa pergunta é bem direta (risos). Bem, se você seguir a história da arte moderna, quando chegamos ao século XX com George Bracque e

Picasso, simultaneamente, em vez de pintar uma representação do mundo, estes artistas começaram a colocar um pedaço de madeira na tela, Duchamp iria apresentar "A Fonte" (1917) Eles começaram a usar o objeto real no lugar de uma representação do objeto, certo? Então, foi para este lugar que a arte moderna se encaminhou. Os artistas modernos explodiram (o conceito de arte), na realidade tratava-se da forma e dos materiais da obra, quer fosse escultura, pintura, dança ou arquitetura. Você via os materiais e a estrutura a partir da qual a forma era feita. No cinema, há Joseph Cornell e Bruce Conner fazendo filmes-colagem, você se depara com Stan Brakhage pintando diretamente no filme, há Ken Jacobs usando um filme encontrado ao acaso e apenas o re-apresentando como um "filme perfeito"¹, e assim temos, você sabe, vários exemplos. Stan Brakhage usou poeira e arranhões como parte do filme, como o ato fundamental de fazer um filme, e eu acho que essa é uma tradição que me interessa e que continuo interessado: o que é isso que faz um filme? É possível fazer uma metáfora e uma analogia entre esses blocos de construção e quais são os blocos de construção da nossa própria consciência? Podemos pensar em um filme, ou um livro, ou uma pintura, qualquer coisa como uma construção do pensamento humano. O modo como ele é armazenado, recuperado, e recebido pelas gerações futuras é, de certa forma, uma memória. O que é interessante sobre esse paradigma que afeta o filme é que um filme envelhecerá e aparecerá de forma diferente com o tempo, portanto é algo que recebemos no tempo e também muda com o tempo, de modo que isso também se aplica às memórias e à nossa capacidade de nos lembrarmos das coisas. Na verdade, uma película é uma memória viva orgânica, que muda de acordo com quem a recebe, quem a chama, quem a convoca e também no contexto em que é exibida.

Portanto, eu realmente tentei construir uma obra que usa isso como base. Muitas vezes eu confio no trabalho arquivístico, mas não exclusivamente. Como você sabe,

¹ Aqui Bill Morrison se refere ao filme "Perfect Film" (1985, 23'57") de Ken Jacobs, em que o cineasta se apropriou de um rolo de filme comprado ao acaso por 5 dólares em um mercado de pulgas Canal Street. Ao examinar o material, para a sua surpresa, descobriu que eram sobras não utilizadas de um documentário televisivo sobre o assassinato de Malcolm X. O cineasta julgou que o material era tão rico que não deveria ser alterado e exibido em sua integridade.

eu filmei alguns de meus próprios filmes. Assim, a aplicação do trabalho de arquivo pode mudar, pode ser puramente formalista, pode ser romântica, pode ser narrativa, pode ser documental, pode ser um ensaio, pode ser puramente poética ou lírica. Portanto, não tenho certeza se respondi bem à sua pergunta, mas foi nesse contexto que comecei a fazer filmes nos anos 1980.

Não, foi ótimo! Você começou a responder a duas ou três outras perguntas que eu faria mais a frente (risos). Achei muito interessante quando você comentou sobre a complexidade e a estrutura da memória associando-as ao filme, e me lembrei que Freud disse algo semelhante em *A Interpretação dos Sonhos*. Ele afirmou que a maneira como nosso inconsciente funciona é muito semelhante ao aparelho da câmera, ele faz a mesma analogia entre o funcionamento da memória e a maneira como o dispositivo fotográfico funciona.

Bill Morrison: Sim! Quero dizer, eu penso que a câmera ou qualquer dispositivo projetado para capturar som e visão juntos estão tão próximos quanto possível de registrar, de alguma forma, o mecanismo da experiência humana. Claro que ela não tem a alma ou um processo de pensamento por trás dela, mas esse é o mecanismo. Vemos um certo número de quadros por segundo, não vemos um número infinito de quadros por segundo, ouvimos som como ondas. Há semelhanças mecânicas e fenomenológicas entre como uma câmera e um dispositivo de gravação percebem o mundo, da mesma forma que nossos órgãos estão percebendo. Portanto, imagens em movimento se tornam esta metáfora muito poderosa para nós mesmos, para nossos próprios pensamentos e inconsciente. Tento distinguir quais são as mudanças entre cada quadro e examiná-las como peças de arte e como pintura. Como algo que



Imagem de Louis Lumière tentando abrir o cinematógrafo. Footage encontrado e editado por Bill Morrison, cortesia da University of South Carolina Moving Image Research Collection. Fonte: Vimeo oficial de Bill Morrison (link: <https://vimeo.com/user1561795>).

de alguma forma tem uma correspondência com nosso próprio processo de pensamento.

Sim! Se fizermos uma pausa em seus filmes, cada quadro difere um do outro, nenhum deles se repete. Podemos ter duas experiências completamente diferentes se os virmos em um computador, por exemplo. Eu gosto de pausá-los para poder ver cada quadro separadamente e para mim esta experiência é realmente incrível, tanto quanto vê-la em seu fluxo normal de tempo.

Bill Morrison: Às vezes eu duplico quadros, mas você está certa! O que estou fazendo é: enquanto no cinema convencional cada quadro dentro de uma cena é apenas ligeiramente diferente do quadro anterior ou posterior, no filme que estou interessado em reimprimir ou reposicionar cada quadro de forma radicalmente diferente do anterior. Então temos uma camada de mudança incremental que você vê por baixo, e esta explosão abstrata muito radical na superfície. Na verdade, a base da emulsão "matérica" do filme, em que a imagem é impressa, é que muda quadro por quadro 24 vezes por segundo.

Robert Breer, seu mentor, foi um dos pioneiros dos cinema experimental de vanguarda nos EUA entre os anos 1950-1970. Existe algum artista específico (além de Breer) na história do cinema de vanguarda que você se consideraria um herdeiro direto, de alguma forma. Como você disse antes, há tantas abordagens diferentes para o filme de arquivo dentro das vanguardas, então eu gostaria de saber mais precisamente quais artistas e filmes tiveram um impacto mais profundo em seu trabalho?

Bill Morrison: Ken Jacobs, Stan Brakhage, obviamente Breer, Ernie Gehr, também Phil Solomon e a geração anterior a ele influenciou muito. Eles explodiram a minha ideia sobre o que assistir a um filme poderia ser. Eu cresci próximo a um *campus* universitário, então eu tinha acesso a um repertório de filmes e documentários da Universidade de Chicago, e eu pude ver, talvez, filmes que outras pessoas não tinham acesso em suas salas de cinema tradicionais. As salas de cinema de vizinhança exibiam apenas os grandes filmes clássicos dos anos 1960, 1970 e anteriores. Mas eu não via muitos filmes de vanguarda ou abstratos até eu ter as aulas do Breer e ele começar a mostrar para nós o trabalho de seus contemporâneos.

Quando eu era um estudante mais jovem, talvez com 18 ou 19 anos, e isto foi antes de ir para a escola de arte, vi *Koyaanisqatsi*, do Godfrey Reggio, que eu achei um filme memorável. Ele expandiu a ideia do cinema e também de composição do quadro. Eu não considerava muito a cinematografia antes, então isso abriu horizontes para mim antes de ir para a escola de arte. E então Breer me mostrou *Tom Tom The Piper Son* (1969), do Ken Jacobs, que me introduziu de certa maneira ao Primeiro Cinema e à Coleção Paper Print do Congresso Americano. Ele também me apresentou ao filme *La Jeter* (1962), do Chris Marker, que joga com o tempo e a formalidade da linguagem cinematográfica de uma maneira que foi inspiradora para mim. Como mencionei, eu também amo o trabalho de Ernie Gehr e (Stan) Brakhage.

Estes artistas estavam falando comigo como um filme de pintura, criando a ideia de um cineasta como uma entidade singular, que poderia estar no controle total do filme da mesma forma que um pintor no controle da tela, e isso foi algo que me interessou muito. Eu não estava interessado em trabalhar com uma grande equipe, ou em ser um diretor com um megafone dizendo a muitas pessoas o que fazer, e ter

peessoas para me trazer café (risos). Eu só queria me sentar sozinho e fazer um filme da maneira como eu fazia um quadro. E isso ainda é o que eu quero fazer, ainda não vejo muito uso para os colaboradores, para o melhor ou para o pior. Há uma exceção para os maravilhosos compositores e músicos com quem trabalho, mas eles também estão em sua própria viagem. Temos um diálogo, em vez de viajar em um mesmo bloco.

Só para voltar a outras coisas que me influenciaram, anos depois assisti *Lyrical Nitrate* (1991), de Peter Delpet, que abre o caminho para que a película de nitrato possa ser como uma pintura de Brakhage, eu realmente vi isso, foi uma abertura de horizonte e um marco para mim. A partir de então eu quis ir e encontrar a película de nitrato de 35 mm. Eu vejo hoje como eles influenciaram a mim e ao trabalho que eu faço.



Still do filme *Release* (13 min, b/w, HDCam/Blu-Ray, 1:2.67 letterbox, 2010). Fonte: Site Oficial.

Alguns de seus filmes como *Outerborough* e *Release* têm uma abordagem estrutural, pois estão interessados - digamos - nos elementos básicos, ou 'engrenagens' que compõem a máquina do cinema, tais como os movimentos da câmera panorâmica, o plano-sequência, a velocidade da montagem. Mas a maioria de seus filmes não é tão formalista e está mais interessada em uma abordagem poética e lírica da materialidade cinematográfica. Posso ver a influência do estruturalismo em seus filmes, mas não há tanta intervenção nos filmes de nitrato decompostos. Você não os "decompõe" mais, ou os altera mais radicalmente, você deixa intactos como os encontra, certo?

Dossiê Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27807

Bill Morrison: Eu fiz isso quando era mais jovem (a intervenção no filme manualmente). Mas estou muito mais interessado agora neste tipo de ideia metafísica do que aconteceu com um filme: a condição que ele atingiu, como ele me atingiu, como o tempo interagiu com ele. Portanto, isso era quase como o ponto que o qualificava, em que o tempo tivesse agido através dele, em vez de eu agir sobre ele. E sei que há alguma confusão sobre isso, às vezes leio algumas pessoas que viram *Decasia* (2002) e têm certeza de que eu interferi lá de alguma forma, com algum tipo de software em planos diferentes.

Mas você realmente não faz nenhuma intervenção ou, digamos, ato de violência, para os arquivos de filmes que você encontra. Você os preserva como eles são, como uma relíquia, certo?

Bill Morrison: Ah, sim. Em alguns aspectos, é uma relíquia! Claro que também é parte de um mosaico. Acho que talvez tenha sido Tarkovski quem disse: "a montagem é um mosaico do tempo". Assim, cada clipe representa um pedaço de tempo diferente, e todo tempo é retirado de seu contexto original. É claro que também estou sempre procurando por cenas que tenham visivelmente envelhecido, que tenham em si, de alguma forma, o tempo ou os elementos que as tenham impressionado. Portanto, isso é de alguma forma o que as torna "minhas", sendo uma marca do quanto envelheceram até chegarem a mim. Eu então me tornei o ponto final dessa decomposição. Ela se torna, portanto, uma peça contemporânea do filme ao invés de um filme antigo, torna-se um filme novo.

Portanto, é como um encontro do destino.

Bill Morrison: Sim, essa é uma boa maneira de dizer.

Houve muitas "viradas" no campo da teoria e dos estudos críticos, tais como "viradas linguísticas" ou "viradas pictóricas". Atualmente, alguns teóricos e críticos de arte, como Hal Foster, falam de uma "virada arquivística". Vários artistas têm se interessado pelos arquivos como uma forma de explorar uma linguagem poética. Alguns utilizam o arquivo sem necessariamente apelar para o real e informativo, mas considerando seu potencial ficcional. Artistas como Tacita Dean, por exemplo, usam o arquivo para reescrever ou revisitar o passado, produzindo novos pontos de vista sobre a história ou mesmo

criando arquivos "falsos". Ou outros artistas, como a italiana Rosa Barba, usam objetos obsoletos do cinema, como o projetor de 16mm, que de alguma forma foi sacralizado, como uma escultura e um objeto de arte nele mesmo - como um ready-made duchampiano. Para mim, seus filmes têm esta dupla característica com o "real". Em seu filme, *Dawson City - Tempo Congelado* (2016), existe a informação que localiza o arquivo na linha cronológica da história, mas em outros filmes como *Light Is Calling* (2004) essa presença do "real" no arquivo não é o tema e não é de forma alguma obrigatória para a apreciação do filme. O que você diria sobre esta tendência de utilização de arquivos na arte contemporânea e como ela se encaixa em sua produção? Por que você acredita que os artistas estão tão interessados em arquivos? Por que as imagens do passado nos fascinam hoje em dia? São muitas perguntas em uma, desculpe (risos)!



Still do filme *Light Is Calling* (35mm, 8 min, 2004). Fonte: Site Oficial.

Bill Morrison: Sim! Uma coisa apenas para recapitular o que estávamos falando brevemente, talvez antes de você começar a gravar. O passado pode nos dizer muito sobre quem somos hoje. Por exemplo, hoje é o último dia 22 de maio de 2020, estou falando com você de Long Island, fora de Nova York, e nos Estados Unidos, agora mesmo, estamos passando mais uma vez por um grande levante, ou esperamos que seja um levante, mas provavelmente é, mais realisticamente, apenas uma reação à violência policial contra os afro-americanos. Em nossa memória contemporânea,

Dossiê **Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27807

muitas pessoas estão citando os anos 1960 ou 1970, tempos em que os protestos eram feitos em nome dos direitos civis com Martin Luther King, Malcolm X ou os Panteras Negras, mas, na verdade, este movimento já vinha se estabelecendo antes. Um dos filmes que encontrei em Dawson City foi uma silenciosa marcha, chamada Parada Silenciosa, organizada por W.E.B. DuBois em 28 de julho, com 15.000 afro-americanos andando silenciosamente pela 5ª avenida. Eu publiquei isso hoje nas mídias sociais e 5 ou 6 horas depois centenas de pessoas compartilharam e retransmitiram. De alguma forma, o filme tem esta capacidade de impressionar novamente, porque a história de certa forma se repete, infelizmente, neste caso, se repete sem tanto progresso...

Portanto, o cinema é um artefato interessante, que se tornará cada vez mais interessante, penso eu, à medida que nos afastarmos cada vez mais do século XX, pois ele registrou principalmente o século XX, quase exclusivamente, desde o início, no final do século XIX, até hoje. Eu diria que, de certa forma, não estamos mais encontrando filmes filmados da mesma forma que filmamos no século XX. As pessoas que rodam filmes agora os guardam com muita precisão, os colocam em um arquivo que não são descartáveis. Eles não vêm imbuidos da mesma ideia de descarte que o Primeiro Cinema quando o filme foi considerado não mais que um jornal molhado depois que houve a grande transição do mudo para os *talkies*, isso fez com que todo o cinema mudo fosse considerado lixo ou descartável. E depois, à medida que o filme de acetato se desbotou, eles se tornaram cor-de-rosa, vinagre e foram arranhados, quando as bibliotecas abraçaram o VHS, eles podiam ser encontrados em contêineres de lixo cheios de filmes 16mm. Isso iniciou todo um movimento nos anos 1980, quando as pessoas estavam recuperando rolos e bobinas de filmes das bibliotecas e os reeditando. Portanto, eu realmente sinto que o cinema é, de certo modo, acionado para contar a história do século XX, mais do que do século XXI. A partir do século XX vemos então o século XXI, vemos de onde viemos, a sociedade que temos agora se baseia na sociedade do século XX. E assim, até esse ponto, ter essas imagens físicas é contar essa história. Mas, como você ressalta, você nem sempre precisa incluir o real, e eu gostei de como você disse isso. Às vezes, é

uma história em que o real faz parte da narrativa e, às vezes, a história está no real, como ela chegou ali talvez esteja fora de questão ou já compreendido. Estou interessado em ambos. Eu usei a decomposição nos meus filmes primeiro quase como um floreio artístico, e não era assim até *Decasia* (2002) onde eu fiz disso o tema do filme, em que a decomposição seria realmente a tese central do filme. E nesse sentido eu mostrei o real, mostrei a máquina em desenvolvimento no início do filme e então entende-se ser disso que estávamos falando: que vamos mergulhar no quadro.

Com o *The Film of Her* (1996), temos o mesmo debate que tentei fazer em *Dawson City* (2016), que foi contar a história de um arquivo usando o elemento desse arquivo e não outro material de arquivo auxiliar para apoiar essa história. Portanto foi uma história que foi escolhida por sua forma - foi um filme sobre os elementos formais que a compunham - de certa maneira estava contando uma história em uma meta-história sobre si mesma. Em *Dawson City* pensei que seria possível contar esta extraordinária história usando as imagens da coleção e que, ao mesmo tempo, você se perderia na materialidade daquela imagem, mas que ainda assim refletiria de volta à história que lhe estava sendo contada. Dessa forma eu poderia ter meu bolo e comê-lo também, se você quiser (risos)². Eu poderia ser capaz de abraçar e exultar a sensualidade das imagens enquanto podia contar a história de como aquela imagem chegou até ali. No próximo filme, com esses detetives³, estou fazendo a mesma coisa, estou tentando contar a história de uma perda real e mostrando essa perda real, ao mesmo tempo, fazendo inferências sobre o século de onde elas vieram e as circunstâncias políticas que nos disponibilizaram esse rolo de filme hoje.

É interessante que *Decasia* tem uma montagem que é circular, assim como você declarou sobre a história. Ela começa com a imagem de um ritual sufista, se não estou errada, com este homem se virando lentamente, em uma dança religiosa circular, e termina com as mesmas filmagens. Este movimento

² Expressão idiomática em inglês "Have cake and eat it." É semelhante a expressão em português "matar dois coelhos com uma cajadada só".

³ Se refere ao seu projeto que na época estava em andamento "The Village Detective" que estreou nos festivais em 2021, após esta entrevista.



Still do filme Dawson City: Frozen Time (120 min, 2016, USA). Site Oficial: <http://billmorrisonfilm.com>

circular é também uma analogia com o funcionamento da bobina no projetor, que também se vira circularmente sobre si.

Bill Morrison: Muitas vezes eu penso nele como a bobina de alimentação no início do filme e a bobina de captação no final do filme (risos).

Você já falou sobre a sensualidade do filme, a próxima pergunta será sobre este assunto. Georges Bataille disse que "o erotismo é a afirmação da vida mesmo na morte". Em seus filmes como *Decasia*, *Spark of Being*, *Light is Calling*, *The Film of Her* entre outros, podemos traçar um paralelo entre a qualidade efêmera do filme de nitrato, o homem lutando contra as forças da natureza e a força da paixão - paixão no sentido do amor e atração entre duas pessoas, mas também como uma declaração de amor pelo próprio cinema. Você poderia falar um pouco sobre estes três elementos que, para mim, estão muito presentes e intrincados em vários de seus filmes: amor, natureza e morte?

Bill Morrison: Grande pergunta! Sim, eu acho que isso é verdade. O *The Film of Her* (1996) inicialmente seria um documentário. Encontrei estes dois caras, Howard Walls, o arquivista que afirmou ter descoberto estes filmes raros no porão da Biblioteca do Congresso Americano, e Kemp Niver, que afirmou ter re-fotografado

cada quadro da Paper Print Collection para restaurar os filmes do Primeiro Cinema de volta ao cinema. Ambos tinham 80 anos de idade, eu os entrevistei por vários dias. A memória deles estava um pouco anuviada e nenhum deles conseguia lembrar o nome um do outro, mas eles se lembravam que não gostavam de si (risos). E eu era um jovem apenas com uma pequena câmera de vídeo, ainda tentando descobrir qual seria a narrativa, mas eu tinha certeza de que tinha algo que era potente e que iria resolver isso em muitas camadas diferentes, então escrevi um roteiro. Mas havia uma série de coisas que não faziam sentido, uma delas era que Walls continuou divagando sobre onde estavam os *paper prints* verdadeiros.

Mas bem, eu estava em uma loja de penhores, e isto novamente foi nos anos 1990, quando ainda se podia encontrar 16mm em mercados de pulgas, e então eu encontrei estes "*stag films*" (filmes eróticos ou pornográficos) da época do cinema silencioso, e apenas alguns eram bastante mastigados, destes que você mostraria em uma despedida de solteiro nos anos 1920 ou 1930. E este era tão incrivelmente mal atuado, a atriz era tão ruim, ela era tão insegura, ficava olhando diretamente para a câmera. Fiquei tão intrigado com ela, quem era esta pessoa? Talvez ela pudesse ser esta musa que lembramos vagamenteter visto quando criança. Eu estava tentando procurar uma espécie de *Rosa Púrpura do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), esta mesma ideia de que uma estrela do cinema mudo perdida poderia levar você para fora das circunstâncias de seu próprio presente, inserindo em alguma fantasia de mundo idealizado. Eu usei essa filmagem para quebrar essa ausência, então, ao fazer isso, quebrei a ideia do documentário tradicional e o filme começou a se tornar uma fantasia ou uma semi-fantasia baseada em fatos (reais). Então foi assim que o erotismo de certa forma introduziu-se mais como um dispositivo.

Mas eu prescrevo esta ideia de que existe esta afinidade entre o corpo e o cinema. Como o cinema é algo que se move continuamente, nunca se pode agarrá-lo. No momento em que ele pára, deixa de ser cinema ou derrete-se absolutamente, queima-se o quadro. O que também é uma bela metáfora, pois a vida não pode ser

agarrada. E eu acho que essa é a beleza da vida, ela é sempre fluida, nunca se pode agarrar o momento e isso também é um pouco de sua tristeza. O tempo está sempre passando por nós em alguma escala, e quando tentamos agarrar o momento, aqueles que lembramos são os que nos mobilizaram emocionalmente ou aqueles os quais nossas emoções e nossos corpos físicos entraram em sincronicidade uns com os outros. E isto acontece na paixão, no erotismo, no amor, mas também em muitos outros tipos de situações.

Em *Decasia* eu tentei fazer uma lista dessas situações sejam elas: uma elevação, uma ousadia, um êxtase religioso, uma droga ou uma intoxicação, uma viagem e com certeza, o amor e a paixão também. O estado “total” era o que estava tentando se alcançar, onde as almas estão lixiviando⁴, algo que os corpos detêm de alguma forma. Não podemos transcender nossos corpos por mais que tentemos, não até morrermos. Então era isso que o filme estava sempre fazendo. Não importava a imagem que eu estava tentando mostrar das pessoas em sua aspiração para transcender, transportar ou ir além de suas limitações físicas da sua forma mortal, o filme estava sempre, ao mesmo tempo, se deteriorando e vazando por seus calcanhares, ironicamente zombando deles dizendo: "não, é um mortal, você está contido neste quadro".

Esse é um aspecto realmente comovente e tocante de seus filmes! Gostaria também que comentasse um pouco mais sobre a relação com a natureza em seus filmes. Por coincidência, durante esta quarentena, li o livro de William Faulkner, *Palmeiras Selvagens* (Wild Palms), cuja história acontece durante a grande enchente do Mississippi de 1917, que é retratada em seu filme *The Great Flood* (2012). Este livro, a propósito, era o romance favorito do cineasta brasileiro Glauber Rocha e ele queria muito fazer uma adaptação ao cinema dele, que ele nunca conseguiu. Também há muitas citações deste livro sobre o primeiro filme de Jean-Luc Godard. Portanto, penso que é um livro muito cinematográfico, pela sua incrível montagem paralela. Seu tema principal é o amor e a violência da natureza imbricados juntos. Ele ecoou de tantas maneiras sobre os conceitos de seus filmes. Há muitos títulos de sua

⁴ No original "leaching", Bill Morrison deveria estar se referindo ao processo de —lixiviação do nitrato de celulose.

filmografia onde o personagem principal é a água, o rio, ou o mar. Gostaria que você comentasse mais sobre essa escolha de elementos.

Bill Morrison: Certamente. Fui apresentado a esse livro, *Palmeiras Selvagens*, durante o projeto *The Great Flood* porque ele se referia àquela inundação de 1917. Mas eu estava apenas lembrando essa experiência porque fizemos uma viagem ao sul em 2011 ou 2012 e ainda estávamos explorando essa ideia de fazer esse projeto. Bill Frisell, o guitarrista que produziu a música para aquela obra, marcou uma turnê pela região e só por pura coincidência (e isto deve ter sido em abril ou talvez em maio) o rio estava tão alto como estava naquela época em 1917, então tivemos esta experiência de subir os diques e olhar as águas realmente altas e que ansiedade estranha é essa... E Recentemente, eu tive esta experiência com furacão Sandy, que inundou meu bairro. Há esta experiência: você sabe que esta "coisa" está chegando, mas não há nada que você possa fazer, o ar é muito pesado e denso, está quente e lânguido, e ao mesmo tempo está calmo. Não é como se uma tempestade estivesse chegando, é esta onda de água vindo. Tudo o que você pode fazer é juntar as mãos, esperar que o dique agüente, esperar que sua cidade sobreviva e que você escape de um desastre a mais. Naquele momento foi bastante notável experimentar esse sentimento estranho, um certo tipo de apreensão e ansiedade, especialmente em desacordo com o fluir, a calma languidez da primavera do sul, e o calor, o som dos insetos e tudo mais. A outra ironia que eu notei é que, no século XXI, aquelas cidades onde a área comercial em algum momento esteve às margens da água possuem estes terríveis centros comerciais com grandes lojas de varejo, que ficam nas rodovias interestaduais fora das cidades. Então, não há nada dentro das cidades, o dique se tornou a proteção de uma cidade fantasma. Foi um processo maravilhoso trabalhar com Bill Frisell naquela turnê porque gravamos todos os ensaios e apresentações e a partir daquelas fitas consegui construir o que eu sentia que seria o esqueleto de áudio do filme. Imaginei o que eu queria ouvir, e a partir do que já estava gravando fui escrevendo: como começaria, onde iríamos em seguida, onde o climax poderia estar. E se eu quisesse repetir um tema (talvez eu usasse a mesma música duas vezes) eu podia devolvê-la ao Bill e assim ele reescreveria com base no mesmo

esqueleto, de modo que ele pudesse continuar trabalhando e eu pudesse trabalhar com ele.

Parte 2

Você diria que o filme analógico permite uma experiência estética específica, que difere da experiência com imagens digitais? Quais são essas diferenças?

Bill Morrisson: Uma coisa é o nível fenomenológico puro. Quando estamos falando de imagens analógicas, estamos falando de um projetor que lança luz através de acetato ou nitrato, através de uma transparência, em uma tela que reflete a imagem de volta para nós. Enquanto a imagem digital que estamos olhando é algo que emana de uma tela. Ela não está mais ricocheteando, ela está dentro dos pixels do quadro, que circulam eletronicamente.

Então, isto está em um nível, mas em outro há toda outra relação com o fazer da imagem. As imagens digitais são um pouco mais descartáveis, nós as consumimos. Agora recebemos quase todas as nossas comunicações através delas, seja através das mídias sociais, seja através da televisão, seja através das notícias, ou mesmo da maneira como estamos falando agora⁵. Cada vez mais! Mesmo nos últimos dois meses, estamos nos tornando quase inteiramente uma “sociedade da tela” e isso requer uma imagem digital e isso não tem absolutamente nada a ver com nossa relação com a imagem analógica, certo?

As imagens analógicas eram estritamente para entretenimento ou uso educacional, e eram apresentadas em um local definido, com uma hora determinada, colocadas em um projetor. Você se sentava e as assistia. E não apenas isso. Era necessário que uma equipe de produção as produzisse, gravasse um negativo, gerasse uma cópia

⁵ A entrevista foi feita através do aplicativo de vídeo conferências online do Zoom.

zero que casasse com o som direto, colocando tudo em uma última master física. No digital, não pensamos sobre nada disso. O digital é muito mais fluido e tem um certo grau de desajeito, sabe. O trabalho, o esforço e o custo contidos na realização de um filme analógico afetam muito a maneira como o consideramos, seja qual for a maneira que o assistimos. Você acaba pensando: "bem, alguém teve que passar por muitos problemas para fazer este filme analógico!". Eles compram o filme, registram, roteirizam, cortam, processam, fazem as cópias, leem através de um projetor e em um momento em que o projetor poderia ser apontado para uma tela. Enquanto que com a imagem digital nem sequer pensamos nela, ela está sempre lá, é tão parte de nossa comunicação quanto escrever ou falar, ela se tornou parte de nossa língua.

Algumas pessoas dirão que isso soa ou parece uma espécie de desgraça, que somos mais dependentes da tecnologia, mas eu realmente não concordo com isso... Penso que é um processo completamente orgânico... como uma evolução natural das espécies. Pense em formigas comunicando-se com feromônios e vestígios de produtos químicos ao longo de uma linha para dizer umas às outras onde há um certo alimento, ou abrigo, etc. O mesmo acontece quando nós adotamos as tecnologias digitais, são uma extensão de nossas próprias habilidades de falar e de nos comunicarmos uns com os outros. E penso que os filmes analógicos ocupam algo desse processo, mas muitas vezes em um nível muito mais autoconsciente e trabalhado. A tecnologia digital se libertou disso de certa forma, o que a torna de algum modo mais descartável e, é claro, o digital nunca poderá entrar em um arquivo, não poderemos salvar essas imagens enquanto civilização. Elas serão arquivadas e salvas para nos envergonhar enquanto estivermos vivos, mas nunca

haverá um registro digital do século XXI que possamos preservar, ao longo de séculos e séculos.



Vladimir Lenin com um gato em seu colo em *still* do filme *Sunken Films* (10'48", 2020, USA).

Isto se refere ao que eu dizia anteriormente, que o cinema representa realmente o século XX. O século XX vai ser o que as pessoas vão se lembrar sobre os seres humanos! Eles não se lembrarão do século XXI, na minha opinião. E se chegarmos ao século XXII, não sabemos se chegaremos lá... A não ser que encontremos uma maneira de armazenar as coisas infinitamente. Mas isso não é da natureza humana. Nunca é ideia de ninguém preservar tudo para o futuro. Gasta-se incalculáveis quantias de dinheiro para fazer toda documentação de nossa vida atual disponível para uma geração futura, e sendo cuidadoso com o planeta que vivemos. Você nunca será eleito com essa plataforma. A ideia é gastar e consumir agora, tornar a vida tão fácil quanto possível para você agora, porque amanhã estaremos condenados. Portanto, isso não fala bem de nossa capacidade de olhar para trás e de olhar para nossos arquivos hoje. De certa forma, parte da minha obsessão por arquivos é sobre

essa efemeridade que estamos vivendo agora. Que, de alguma forma, não somos mais capazes de acessar a nós mesmos.

É um paradoxo, certo? Hoje em dia podemos produzir imagens muito mais facilmente e temos muito mais tecnologias disponíveis para armazená-las, com os HD's- mas, ironicamente, quanto mais rápido tiramos fotos, menos tempo temos para parar e realmente dar uma olhada adequada nelas, certo? Temos tantas fotos de álbuns de família e amigos, armazenadas dentro de nossas pastas de computador, mas nunca as vemos realmente. Torna-se um arquivo morto.

Bill Morrison: É engraçado, eu me casei em 2002, e um dos presentes da festa foi aquela câmera de filme descartável, sabe? Eu nem sei se ainda são fabricadas. Mas naquela época era algo que se podia comprar um monte deles, uma caixa grande na loja onde se podia comprar umas 24 câmeras de papelão que tinham uma lente péssima e que vinham com filme de 35mm dentro. E era ótimo! Claro que estas fotos foram processadas e duplicadas, e depois foram colocadas em uma gaveta e nunca mais foram vistas. Então, porque agora estamos em uma situação de quarentena, estamos abrindo gavetas que não abrimos desde 2002, e encontramos todo este esconderijo de fotos que nunca antes havíamos olhado! Então comecei a tirar fotos das fotos com meu telefone, e as enviei por aí para minhas irmãs e minha mãe. Então, foi uma maneira de compartilhar fotos do passado que ainda não tínhamos feito, já compartilhamos fotos umas com as outras diariamente, mas estas fotos analógicas tinham algo de notável nelas.

Isso é realmente engraçado, então precisamos de uma pandemia e medo da morte para finalmente podermos parar e olhar para o passado direito (risos)? Mas é interessante, o mesmo fenômeno está acontecendo aqui no Brasil, muitos de meus amigos e colegas estão colocando fotos analógicas antigas em seu facebook no último mês.

Bill Morrison: Sim, e embora eu tenha que dizer, a última vez que tive que passar por algo assim foi com o furacão Sandy, quando todas as nossas fotos foram inundadas. Então, tivemos que olhar para todas elas, porque tivemos que separá-las todas! Passamos dias olhando para fotografias antigas e jogando-as fora também!

Há também outro aspecto contraditório sobre os filmes analógicos antigos e de arquivo nos dias de hoje. Entrei em contato com seus filmes através de sites online. Assim, pude ver seus filmes de nitrato somente graças a uma cópia digital, porque no Brasil é bastante difícil ter acesso a seus filmes na versão analógica. Eu nunca seria capaz de chegar a eles se não fosse pela internet. Então, isso é meio irônico, certo?

Bill Morrison: Sim. Bem, provavelmente o último filme que eu fiz foi depois disso, todos eles foram finalizados como filmes digitais. Se alguém tivesse interessado em fazer uma cópia do filme para um arquivo de museu, como o MoMa, então faríamos um filme e criaríamos uma cópia a partir do arquivo digital, o que só aconteceu nessas poucas ocasiões. Portanto, de certa forma, a única maneira de vê-los é digitalmente, e isso é algo que eu tinha que abraçar. Na verdade, os festivais costumam fazer uma grande coisa ao trazer o projetor, e às vezes não fica tão bem quanto a cópia digital (risos)! O projetor analógico às vezes é muito maldito ou é muito barulhento. Eu gostaria de poder romantizá-lo e dizer que a única maneira de ver meus filmes é através de um projetor, mas você sabe, imagem é imagem. E também sou muito grato por conseguirem encontrar uma maneira de ver meu trabalho, o que aconteceu através da internet. No entanto, é absolutamente melhor vê-los em uma tela grande de cinema (risos). Vamos tentar levá-los ao Brasil!

O que você imagina que acontecerá com a experiência clássica do cinema, considerando a popularidade dos canais de *streaming* como Amazon Prime e Netflix, e também as consequências desses tempos pandêmicos, quando todos os espaços culturais estão fechados, e vários cinemas inclusive mofaram, (literalmente), durante a quarentena? Como será a fruição estética cinematográfica?

Bill Morrison: É tão difícil dizer! Estou terminando o novo filme agora e me reconciliei com o fato de que, sabe, ainda estou me acostumando com a perspectiva de me preparar para os festivais de outono e que talvez não haja festivais de outono! Pode ser algum tipo de plataforma online diferenciada onde se tenha a impressão de ser um festival. Ainda estou meio que vivendo em algum paradigma do passado onde eu termino um filme e ele faz sua estreia lá fora em um festival, e estou começando a entender que isso pode não acontecer este ano. Também trabalho em

exibições ao vivo, por isso tenho conversado com meus colegas e designers sobre como isso poderia se dar. Se o local de exibição irá remover suas cadeiras ou apenas vender cadeiras que estão sempre 2m um do outro e desta forma você mantém algum distanciamento social. Não tenho certeza, quero dizer, adoro filmes no drive-in, mas não acho que essa será a solução.

Claramente a internet está permitindo que as pessoas vejam coisas de graça que não poderiam ver e isso moveu a plataforma para nossas telas. O problema é onde eu já estou! Quero uma experiência que me faça sair desta tela para um contexto com pessoas, em uma grande tela, em uma experiência que se assemelha a uma experiência social ou a uma experiência compartilhada. Isso eu não posso ter apenas em um canal de bate-papo enquanto o filme está sendo exibido. Acredito que todos nós somos iniciantes nisto ainda e isto se tornará mais sofisticado. Até mesmo esta chamada que estamos tendo é muito mais natural pra mim agora que estamos no final de maio, do que poderia ter sido se tivesse acontecido há dois meses, sabe, eu tive muitas chamadas de zoom (risos)!

Desta forma, estamos mudando como povo e, novamente, não tenho certeza de que esta pandemia não foi uma ocorrência completamente orgânica e natural que levará a outro salto evolucionar também, para o melhor ou para o pior, porque está forçando estas questões. Porque nem todos podem ir a um teatro, nem todos têm um cinema em sua cidade, nem todos os cinemas podem ter acervos de filmes. Acredito que eles são incrivelmente importantes e algumas das experiências que mais prezo foram em cinema. Mas quanto da nossa vida vai restar para ser vista?

Haverá algumas salas que não conseguirão sobreviver a isto. Como você diz, vão mojar, ou não podem pagar sua hipoteca ou seu aluguel. Não havia um negócio pronto para suportar isso, para começar, especialmente quando você é pequeno ou um cinema independente e não tem um grande guarda-chuva ou rede de cinema, como um mega shopping ou algo assim. Então isso é um problema, por outro lado, eu acho que eles serão capazes de encontrar uma vacina, mais cedo ou mais tarde, e

isso terá sido um pesadelo, talvez um pesadelo que tenha algumas cicatrizes no futuro.

Sim, todos nós queremos acordar deste pesadelo.... Última pergunta, mas não menos importante! Considerando que seus filmes de alguma forma investigam a "doença" do filme, onde conseguimos ver a presença e a ação do tempo corroendo a pele das imagens, e que o nitrato envelhece de forma aleatória e orgânica, comum ser vivo - e considerando que vivemos em um momento com medo excessivo da Covid-19. Você pode ver alguma relação entre a doença nas imagens refletindo o estado de coisas do mundo (você já respondeu isso em termos)? O que dizem estas ruínas do passado sobre nossa condição contemporânea? Ainda na terminologia médica, esta imagem poderia mostrar um sintoma do presente?

Bill Morrison: Eu apresento a decomposição nos filmes, mas eles também são como as coisas são. Nós envelhecemos, eu envelheci, meu pai não está mais entre nós, esta é a progressão natural das coisas e os filmes também envelhecem. E eu penso que isso é uma certa beleza da coisa: eles não ficam prístinos. Uma imagem digital ou é íntegra, ou é não é possível de ser visualizada. O filme ocupa este "estado de vida" ou "estado analógico" no qual pode acabar comprometido, e isso mostra que ele é como nós: pode deteriorar-se, dessa forma ainda está vivo. Se não pudéssemos nos deteriorar, já estaríamos mortos ou não existiríamos para começar. Portanto, eu acho que vivemos em uma cultura onde tememos a decomposição e a morte. Mas em *Decasia* você também vê culturas que abraçaram a morte, ou aceitaram, ou veem além dela, o dançarino Sufi não tem medo da morte, há uma circularidade da vida que é abraçada no filme...



Frame Still de *Decasia* (67', 2002, USA).

Eu não acho que seja tão diferente com esta doença. Acho que vai haver algum ensinamento dessa situação que nos deixa nus, mostrando quem somos como sociedade, já estamos vendo a nudez neste país e tenho certeza de que isso está acontecendo da mesma forma no seu. A incrível capacidade de se questionar. Quem tem acesso a testes, à saúde, e quem não tem, quem precisa trabalhar e ser pago e quem pode ficar em casa, e assim por diante. De certa forma, é revelador de quem somos. Não é uma doença que adquirimos por conta de uma mudança, mas ela sim está nos descortinando e mostrando quem somos. E eu penso que para isso vai haver alguma alternativa que se desdobrará, e só algo assim poderia forçar a questão desta maneira. Precisamos de algo global, não pode ser apenas um evento local, tem que ser algo que afete todas as pessoas ao redor do mundo, ao mesmo tempo. E assim você tem mais de um grupo pensando em como vamos lidar com esse lugar onde o capitalismo está agora? Chegou este ponto em que se criou estas duas classes, uma classe superior e a classe inferior, não há nada no meio, está sufocante em ambos os

Dossiê Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27807

extremos. Haverá algum tipo de reconciliação, algo como uma doença ou uma tempestade. Nós estávamos distraídos do incrível dano que causamos ao meio ambiente, e isso vai voltar em breve, provavelmente voltará este ano. A propósito, este ano parece ser um desastre sobre desastre, pois estas coisas estão se exacerbando. É uma época incrivelmente interessante, assustadora e apositiva, mas é também uma época reveladora. Nem sempre penso que as cicatrizes que você vê no filme são coisas que devemos tentar evitar, deveria ver e entender como um processo natural. Certamente precisávamos de uma mudança, você sabe? Algo teria que vir e precisaria ser algo que ninguém poderia negar ou escapar.