



## **A música em estado de ruína: uma análise da trilha sonora de *Decasia*, de Bill Morrison**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

*Alexandre Rodrigues da Costa*  
UEMG

**Resumo:** Este artigo analisa a relação entre música e imagem, no filme *Decasia: the state of decay*, de Bill Morrison, com o propósito de perceber de que maneira dissonâncias, incongruências e repetições podem criar um tempo em decomposição, no qual as ruínas das imagens encontram na música não apenas o seu espelhamento, mas o seu excesso.

**Palavras-chave:** Found footage. Desordem. Apropriação. Minimalismo.

**The Music In a State of Ruin: An Analysis of The Soundtrack of Decasia, by Bill Morrison.**

**Abstract:** This article analyzes the relationship between music and image, in *Decasia: the state of decay*, a film by Bill Morrison, in order to understand how the dissonances, incongruities and repetitions can create a time in decomposition, in which the ruins of the images found in the music not only their mirror, but their excess.

**Keywords:** Found footage. Disorder. Appropriation. Minimalism.

Se o cinema de *found footage* define-se pela apropriação de imagens de filmes já existentes, com o objetivo de transformar esse material em outra obra, tal procedimento não se restringe ao campo visual, uma vez que a música também é assimilada, no instante em que o cineasta a insere em um novo contexto. Um dos primeiros cineastas a ter consciência da *found footage* como reflexão crítica sobre a mudança de contexto das imagens e da música foi Joseph Cornell. Em seu filme *Rose Hobart* (1936), produto da manipulação de trechos de um documentário sobre um eclipse lunar e fragmentos de uma produção da Universal Studios, *East of Borneo* (1931), Joseph Cornell retira o som dos diálogos entre os personagens e insere as canções “Porte Alegre” e “Belem Bayonne”, que iriam compor o LP *Holiday in Brazil* (1957), de Nestor Amaral. A inserção de uma nova trilha, assim como a remontagem de fragmentos de *East of Borneo*, cria um filme que nos oferece as reações da heroína, em um contexto onde sua voz não é mais ouvida. De acordo com Adams Sitney, “desde que ele [o cineasta] não mostra com quem ela está falando ou diante do que ela está reagindo, seus medos e ansiedades parecem ser uma resposta ao mistério que a colagem da edição faz do filme” (SITNEY, 2002: 330). O *nonsense*, que surge dessa nova obra, permite repensar o cinema como um conjunto de práticas que o coloca em crise, capaz de não só de “digerir” as



próprias imagens que a indústria cinematográfica cria, mas de ressemantizá-las, ao quebrar as engrenagens de um discurso que, a princípio, quer-se íntegro.

Nesse sentido, ao longo do século XX, tornou-se comum que cineastas experimentais se apropriassem tanto das imagens do cinema e dos meios de comunicação quanto das composições musicais que estavam ao seu alcance. Por isso, talvez não cause estranhamento algum, ao assistirmos *The movie* (1958), do cineasta americano Bruce Conner, para, atentos a sua trilha sonora, percebermos que se trata da composição de Ottorino Respighi, *Os pinheiros de Roma*. No entanto, o que levou Conner a se utilizar da música de Respighi foi a mesma situação que determinou que ele se apropriasse de documentários, *Girl Movies*, filmes b, cinejornais, para elaborar seu filme: a falta de recursos para adquirir material licenciado dos grandes estúdios de cinema. Dessa forma, Bruce Conner se valeu do material que podia encontrar em mercados de pulgas, ou seja, aquilo que era descartado como lixo pela indústria cinematográfica e usou como trilha as músicas dos LPs que tinha em mãos.

Ao contrário de Bruce Conner, sobre o qual a precariedade de recursos financeiros exerceu grande influência, o cineasta Bill Morrison, em quase todas as suas produções, detém recursos o suficiente para viabilizar o tratamento do material com o qual pretende trabalhar e convidar compositores para que elaborem trilhas específicas para os seus filmes. Em seus *found footages*, Bill Morrison remonta as imagens deterioradas de arquivos e as desvia de suas narrativas, dando ênfase às novas possibilidades de significações e associações que as imagens, com uso da interação e as interferências das corrosões orgânicas causadas pelo tempo, podem oferecer. Seus filmes apontam, assim, para a ação do tempo e a destruição física do material. É o que podemos perceber em um dos seus primeiros filmes, *The film of her* (1996), no qual foram usadas impressões de trechos de filmes artísticos, científicos e imagens de *Reclaiming American: History from Paper Rolls by the Renovare Process* (Kemp Niver, 1954), cedidas pela Biblioteca do Congresso Americano. Em *The film of her*, as imagens são intercaladas com uma trilha sonora baseada em partituras de Bill Frisell e Henryk Gorecki e uma voz em *off* que introduz e contextualiza comentários sobre o funcionário incumbido dos registros autorais na Biblioteca do Congresso e seu fascínio pelo cinema, representado pelas cenas de uma mulher que ele vira, quando jovem, em um filme pornográfico<sup>1</sup>. Embora haja linearidade entre as imagens que compõem o primeiro minuto de *The film of her*, é a noção de fragmento que articula o ritmo do filme, uma vez que a diversidade do material usado aponta para o fracasso do registro documental, quando o tempo exerce sobre ele sua força desorganizadora, como o próprio cineasta pontua, em um catálogo de retrospectiva de sua obra:

A imagem faz uma breve pausa diante da lâmpada do projetor, e depois segue em frente. Nossas vidas são acumulações de imagens efêmeras e momentos que nossa consciência constrói em uma realidade. Mal compreendemos o presente, ele é relegado ao passado, onde ele só existe na história subjetiva de cada indivíduo. As imagens podem ser pensadas como desejos ou memórias: ações que ocorrem na mente. O material do filme pode ser pensado como o corpo, o que permite que estes eventos possam ser vistos. Tal como os nossos corpos, este celuloide é um meio frágil e efêmero que pode se deteriorar de inúmeras maneiras (CAIN, 2006: página não numerada).

A partir da concepção do cinema como arte de fragmentos e de ruínas, Bill Morrison dará forma ao seu filme mais conhecido, *Decasia: the state of decay* (2002). Em *Decasia*, Morrison reúne cenas de diversos filmes esquecidos na Biblioteca do Congresso Americano e em estado avançado de apodrecimento, para criar uma obra que aponta para a sua própria precariedade. Como esse fenômeno de decadência do material é algo natural, Morrison deu o título ao filme de *Decasia: the state of decay*. Esse neologismo, *Decasia*, uma referência à relação entre música e imagem, que ocorre no filme *Fantasia* (Norman Ferguson *et al*, 1940), determina não apenas um significado que aponta para o fim, mas para o processo que é interrompido, pois o apodrecimento da película e aquilo que está registrado nela são colocados em suspenso, ao serem refilmados e reintegrados a um novo contexto, um longa-metragem, cujo tema é a deterioração da matéria e seu esquecimento. Cada imagem é um fragmento, constituído de manchas, borrões, distorções, enfim, tudo aquilo que assinala sua deterioração e sua obliteração. É bom ressaltar que a apropriação realizada por Morrison sobre o material deteriorado rompe com as referências que possam ligar os fragmentos de filmes não só a um contexto histórico, mas também ao lugar de onde vieram. Tais fragmentos sobrevivem duplamente como vestígios, uma vez que remetem tanto a uma origem, agora apagada, esquecida, quanto a sua representação obliterada, incompleta.

Dessa forma, *Decasia* é uma meditação sobre o tempo e a morte, pois o aspecto mórbido e melancólico de suas imagens surge da noção de uma memória que expõe o tempo como uma espécie de ferida. O filme, nesse sentido, pode ser pensado como um *memento mori*. Cada uma de suas imagens nos lembra de que um dia morreremos, apodreceremos e nossa memória se apagará. No entanto, o filme faz dessa podridão aquilo que nos fascina. Ao sermos envolvidos pelas formas que desaparecem dando lugar a outras, entramos nos domínios do informe, cujas características Georges Bataille formulou, em uma das edições da *Revista Documents*, na década 30. Para Bataille, o informe é um termo cuja função seria a de anunciar as coisas, sem que elas se adequassem às normas acadêmicas, às definições pré-concebidas: “assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um significado, mas um



termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma.” (BATAILLE, 1970: 217). Em *Decasia*, o informe surge, quando as imagens parecem desabar, soterrar corpos e objetos, mesclando abstrato e figurativo. A heterogenia, que compõe o filme e possibilita a formação do informe, tem origem, assim, tanto na memória e no esquecimento quanto na diversidade de fontes que o cineasta utiliza para criar sua obra.

Bill Morrison propositalmente alterna trechos de documentários, longas e curtas metragens, cinejornais, entre outros gêneros cinematográficos, sem fazer uma distinção clara entre eles. A aglutinação desse material heterogêneo nos leva, a princípio, a compará-lo com *A movie*, de Bruce Conner. Mas, enquanto *A movie* lida com os fragmentos descartados pela indústria cinematográfica e deixa em evidência os fotogramas com os sinais de manipulação da montagem, de maneira a criticar o próprio conceito do que é ou não é cinema, *Decasia*, a partir da ambivalência entre memória e esquecimento, configura a destruição como parte de um processo criativo, no qual a dissolução química permite que uma imagem se torne outra, no momento em que suas disjunções são cobertas pelas marcas de deterioração.

Ao contrário do que ocorre em *The film of her*, no qual podemos perceber variações de velocidade que a montagem imprime sobre os trechos selecionados, Morrison optou por uma velocidade de exposição de quadros constante em *Decasia*. Ao montar todos os fragmentos em *slow motion*, ele permitiu que a deformação dos corpos e dos objetos se tornasse visível para o espectador. Como Morrison se vale de obras de outros cineastas, ele se utiliza de um “*slow* de trucagem”, o que significa dizer que, ao contrário do “*slow* de câmera”, em que o efeito de câmera lenta se dá no momento da filmagem em uma cadência maior, ele, ao tratar as imagens, multiplicou as cadências originais. Por exemplo, um filme com a cadência de 24 quadros por segundo pode ter sido duplicado, passando a ter 48 quadros por segundo, para, assim, nos dar a impressão de câmera lenta. O efeito dessa técnica, em *Decasia*, é que a decomposição da imagem assume duplo sentido. Observarmos, ao mesmo tempo, a deterioração da película e a análise desse processo, pois o *slow motion* se oferece como possibilidade de investigar as reações químicas a partir das estruturas abstratas que impregnam o filme, o que talvez fosse imperceptível, caso os fragmentos tivessem sido exibidos em suas cadências originais. De acordo com Raymod Bellor:

Os instantes “neutros” da decomposição são aproximados, só pelo trabalho do olhar que subentendem, dos instantes privilegiados em que essa decomposição se tematiza em certos gestos e de certos momentos. Do mesmo modo que um olhar disperso se concentra de novo sobre o que captura (BELLOUR, 1997: 146).

Embora Bellour refira-se às imagens congeladas que se formam a partir da relação entre cinema e fotografia, sua análise sobre a suspensão do tempo compreende uma interpretação que pode ser aplicada a *Decasia*, pois “a imagem excessivamente fixa, a suspensão do tempo demasiadamente visível, remete-nos inexoravelmente à perda e à morte” (BELLOUR, 1997: 152). Em *Decasia*, poderíamos arriscar a dizer que o tempo se torna visível não só pela destruição que ele acarreta sobre a película, mas pelo ritmo que estabelece, que é o de perda, uma vez que o “*slow* de trucagem” oferece a sensação de movimento falho, de intermitência.

Por meio do *slow motion*, as imagens de *Decasia* desdobram-se, cindem-se, em presente e passado. Assistimos à junção entre o límpido e o opaco, às imagens se cristalizarem no amorfo, ao passado lançado no presente, desfazendo-o à medida que volta a constituí-lo. As imagens passam a pertencer ao domínio do informe, que, apropriando-nos das palavras de Deleuze, seria “o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas” (DELEUZE, 2005: 103), pois, como imagem-cristal, ele é o abismamento, imagens de um presente e de um passado, de um atual e de um virtual, que dilaceram um ao outro, e nunca param de se reconstituir.

Dessa forma, a uniformidade do ritmo criado pelo *slow motion* se mostra, na verdade, um tempo no qual a decomposição impera, já que ela se coloca de maneira ininterrupta entre o passado que se cristaliza e o presente que oscila no passado. O fracasso da imagem é encarado como um meio de levar essa decomposição a se proliferar em espelhos, nos quais o que se reflete é a dissolução das distinções. Por isso, os corpos, em *Decasia*, são repetidas vezes tragados, soterrados, pelas marcas de deterioração que se espalham sobre o filme ou estão em luta contra elas em uma batalha dramática, de maneira que não podemos distingui-los mais dos espaços que os cercam. Tais encontros assumem conotações quase existenciais, já que os corpos estão sob a ameaça de serem apagados, devorados por aquilo que os rodeia, como ocorre na famosa sequência do boxeador. É interessante notar que foi com base nesse trecho que o filme ganhou forma, como relata o próprio Bill Morrison:

*Decasia* foi uma encomenda feita a Michael para escrever uma nova sinfonia. Eles tinham fundos culturais europeus o suficiente para que pudessem dar suporte visual à música. Nós havíamos colaborado com Michael antes. E eu tinha visto essas imagens. Eu tinha visitado recentemente um arquivo e vi este boxeador aparentemente golpeando um saco de box. Mas o saco explodia nessa bolha amorfa de ruína e pareceu uma imagem muito poderosa para mim, então eu sugeri construir a coisa toda em torno desta imagem, esta ideia de ruína e combate à ruína (CAIN, 2006: página não numerada).

Conforme assinala Bill Morrison, na citação acima, *Decasia* foi concebido como um trabalho em conjunto com o músico Michael Gordon. Parte do efeito hipnótico que o filme gera não se restringe apenas ao seu plano visual, mas à maneira como sua trilha sonora se entrelaça aos aspectos que foram pontuados sobre o filme até este momento. Se, em *The film of her*, temos uma voz em *off* a tecer comentários acerca das imagens que vemos, em *Decasia*, “o próprio tempo se torna sonoro” (DELEUZE, 2005: 116). Imagem e som refletem-se, pois o ritmo do *slow motion* de Bill Morrison encontra-se com a da partitura de Michael Gordon, de tal forma que, em *Decasia*, tempo e música entrecruzam-se, fazem-se, desfazem-se. As imagens surgem, nesse entre-dois, de maneira, a princípio, caótica, sem relação umas com as outras. *Decasia* começa com a imagem de um dançarino sufi em transe. Ritmados pela trilha sonora, rolos de filmes continuam a dança e mergulham em uma piscina de emulsão, de onde um borrão, uma espécie de nuvem química, invade o filme. Como processo inverso da revelação fotográfica, o líquido, ao invés de revelar, apaga o registro, corrói e destrói as imagens que há pouco nos atraíam. O tempo, agora, se faz outro, a música parece se intensificar. Já não se vê nada além de manchas e borrões. É possível perceber que alguma coisa aparece, uma espécie de azulejo. Surge, então, uma mulher oriental, que desaparece por uma porta, dando lugar ao mar e às rochas. Os borrões criam ondas violentas que se quebram na praia. A última onda transcende para a próxima sequência de imagens, na qual novamente nada é visto além de sombras informes.

Parte da dificuldade de se tentar resumir *Decasia* ocorre devido ao fato de o filme se constituir de inúmeros fragmentos de origens e fins bem distintos, como pode ser percebido na descrição que fizemos. No entanto, é possível pensar que a convergência de tais fragmentos no filme tem no caos o seu catalizador. No entre-dois, conforme Deleuze:

O caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos. O esgotamento, a morte, a intrusão ganham ritmos (DELEUZE, 1997: 119).

Em *Decasia*, a heterogenia é o que abre espaço tanto para a diversidade de imagens quanto para o ritmo que, nelas, se constrói. O caos que as imagens geram, quando intercaladas, é transformado em ritmo, pois imagem e música convergem para um estado crítico, no qual a repetição se assinala como diferença. A partitura minimalista escrita por Michael Gordon se ampara nesse estado crítico, a partir do qual continuidade e descontinuidade se constituem como um tempo em decomposição, no qual as ruínas das



imagens encontram na música não apenas o seu espelhamento, mas o seu excesso. O excesso, que surge da relação entre imagem e música, não deve ser pensado como descartável, mas violência que rompe com a ordem, ao afirmar, na redundância, a impossibilidade de se reconstituir o passado e se prender a um presente. Esse comprometimento com a desordem, com o que foge do tom, é assinalado por Michael Gordon, ao imaginar um piano que não tivesse sido afinado por 20 anos e como seria o equivalente disso na forma de uma orquestra: “então, aqui estão músicos clássicos que passaram a vida inteira tentando tocar perfeitamente no tom, agora tentando tocar perfeitamente fora do tom, o que é uma tarefa e tanto” (GORDON, 2001: página não numerada). O movimento de desordem, que está tanto na música quanto na imagem, é o que faz com que *Decasia* se diferencie tanto de *Fantasia*. A relação entre imagem e música, em *Fantasia*, acontece em decorrência da unidade, da harmonia, da possibilidade de sincronizar os acontecimentos da animação com a música, de maneira a eliminar as incongruências.

Embora *Fantasia* se constitua de material heterogêneo, mais especificamente no que diz respeito à música, a animação elimina as desarmonias, ao se amparar no ritmo não como abertura à desordem, mas o que elimina a dissonância. Tais princípios estão de acordo o cinema hollywoodiano, uma vez que a animação, produzida por Walt Disney, reproduz os procedimentos da montagem clássica, no sentido de evitar a descontinuidade visual e de criar janelas de identificação com o mundo do espectador. Em seu final, *Fantasia* sucumbe à homogeneidade, uma vez que o frenesi da música de Mussorgsky apazigua-se, levando-nos à estabilidade da *Ave Maria*, de Schubert.

Em *Decasia*, a sequência do dançarino sufi, que aparece, no início do filme, intacta, ressurge, no final, parcialmente deteriorada, como se nem mesmo o transe, no qual ele está imerso, pudesse ser invulnerável ao tempo. As desintegrações das imagens finais de *Decasia* deixam mais visível esse caráter informe do tempo, no qual a música, a partir de suas dissonâncias, incongruências e repetições, abre-se tanto às multiplicidades de imagens que o filme carrega quanto àquilo que o invade: o tempo e a destruição. O informe, pensado como a oscilação entre a forma e a não-forma, torna-se o domínio da heterogenia. Assim, não causará estranhamento algum, se assistirmos a *Decasia* com atenção, para percebermos que a primeira imagem informe a aparecer no filme é exatamente a de uma nuvem de vapores. Sem uma origem definida, ela invade o espaço do filme. Durante poucos segundos, não há nada a não ser uma nuvem. Mas é a partir dela que tem início a precariedade, o estado de ruína, de decadência que dominará todo filme. É como se essa nuvem, amorfa, indefinida, prestes a se



desfazer, produziu uma convulsão da imagem, diante da qual os limites desmoronassem e o cinema passasse a narrar a história de seu reverso e sua impermanência.

### Referências:

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1970.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas Papyrus, 1997.

CAIN, Maximilian Le. *Trajectories of Decay: An Interview with Bill Morrison. Special dossiers: the films of Bill Morrison*. Issue 41. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2006/41/bill-morrison-interview/>>. Acesso em: 26/01/2016.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GORDON, Michael. *Decasia: programme note*. 2001. Disponível em: <[www.musicsalesclassical.com/composer/work/28219](http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/28219)>. Acesso em: 17/01/2016.

SITNEY, P. Adams Sitney. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2002.

### Nota

---

<sup>i</sup> No entanto, como assinala o próprio Bill Morrison: “Em *The film of her*, nunca houve uma estrela pornô que inspirasse um arquivista a redescobrir uma coleção. [...] A questão é que eu estava à procura de um ponto da trama que teria alguma paixão, porque as razões que ele me dava, nas entrevistas, não eram convincentes; ele estava apenas maravilhado com o que estava lá embaixo. [...] Então, havia essa pergunta: ‘Qual foi o impulso para ele descobrir essa coisa?’” (CAIN, 2006: página não numerada).