

**Entre a representação e a superfície:  
registro e melancolia no filme *Ambrosia*, de Lewis Klahr.**

Lucas Albuquerque

**Resumo:** A partir dos conceitos freudianos de luto e melancolia, empreende-se uma análise da forma com que Lewis Klahr, diretor americano contemporâneo, problematiza o caráter indicial da fotografia através da montagem cinematográfica em *Ambrosia*, curta integrante do filme-compilação *Sixty Six* (2015), criando fricções entre a ideia de representação e o objeto fotográfico enquanto material nostálgico.

**Palavras-chave:** Melancolia, registro, cinema experimental americano, filme.

**Between the representation and the surface:  
registry and melancholy in the film *Ambrosia*, by Lewis Klahr.**

**Abstract:** From the Freudian concepts of mourning and melancholy, an analysis is made of how Lewis Klahr, contemporary american director, problematizes the indexical character of the photography through the cinematographic montage in *Ambrosia*, short film component of compilation movie *Sixty Six* (2015), creating frictions between the idea of representation and the photographic object as nostalgic material.

**Keywords:** Melancholia, registry, american experimental cinema, film.



Figura 1 - Lewis Klahr, frame do curta *Ambrosia*, 2015, vídeo em alta definição, s.d., acervo privado do diretor, registro próprio.

Experienciar os filmes de Lewis Klahr é evocar uma temporalidade singular. Utilizando imagens apropriadas de diversos locais, que variam entre recortes de mulheres provenientes de diversas publicações da cultura de massa, objetos de peças publicitárias e figuras produzidas pela cultura pop americana, somos transportados à um passado ficcional marcado pela nostalgia, mas que se mostra atual graças à forma com que o diretor nos propõe as imagens e a força que elas ainda assumem na contemporaneidade.

Baseado em Los Angeles, nos Estados Unidos, Klahr é professor de cinema da *California Institute of the Arts*. Ativo desde o fim dos anos 70, sua produção é mesclada por curtas e longas de narrativa linear bem estabelecidas e por obras onde a mesma é esgarçada, sendo apenas sugerida por meio da livre associação entre as imagens dispostas em tela, embaralhando definições e representações.

Partindo de um arquivo pessoal de impressos antigos, o artista cria um repertório imagético que se adensa a cada obra que integra sua produção. Entretanto, a transposição desse material para a tela não é feita de forma orgânica e expositiva. Ao invés disso, uma série de artifícios são usados para desconstruir ícones que habitam o imaginário popular. Recentemente integrado à coleção do *Tate Museum*, seus trabalhos mostram-se cada vez mais elucidativos para pensar problemas relacionado ao arquivo, à memória e ao tempo.

Utilizando inicialmente o filme como suporte, seus trabalhos mais recentes têm apresentado a transição entre a película para a gravação em alta definição. Os saldos positivos, para ele, ficam por conta da ampliação do campo onde suas obras transitam, alcançando, por exemplo, serviços de streaming, o barateamento do custo de produção de cada obra e, principalmente, o aumento considerável da definição obtida em grandes projeções, valorizando a textura dos materiais impressos em que se debruça. Assim como outros diretores e teóricos contemporâneos, Klahr tem se empenhado em pensar o cinema experimental para além do material. Caminha, portanto, para uma desmaterialização total de seus

objetos. Sabendo disso, portanto, decido categorizar o curta aqui analisado como filme por uma questão conceitual, ainda que o formato final do trabalho seja um vídeo em alta definição.

Ainda que trabalhe no suporte digital, grande parte do filme é realizado de forma orgânica. O diretor opta por realizar a maior parte dos efeitos de imagem e de decupagem característicos da pós-produção ainda no processo de filmagem. Assim, cria efeitos luminosos ou distorções na cena com a ajuda de peças de vidro em frente à lente, modifica as cores dos quadros materiais translúcidos em frente à lente e realiza toda a movimentação dos personagens e objetos cenográficos manualmente, através do *stop-motion*, processo de filmagem quadro a quadro onde cada objeto a ser animado é ligeiramente movimentado para conferir a ilusão de movimento.



Figura 2 - Lewis Klahr, frame do curta *Ambrosia*, 2015, vídeo em alta definição, s.d., acervo privado do diretor, registro próprio.

Nosso objeto de discussão é, entretanto, um dos quais o diretor realiza de forma mais crua, valendo-se majoritariamente apenas do movimento de câmera, foco e enquadramento. *Ambrosia*, apesar de seguir sua investigação sobre a

materialidade da imagem, é um ponto fora da curva. Ao longo de 4 minutos Lewis nos guia por uma série de fotografias impressas em preto e branco que retratam um banquete luxuoso. Nos impressos, taças com bebidas ao lado de suas respectivas garrafas, louças, arranjos de flores, panos de mesa e alguns adornos. Pessoas integram as imagens vezes sim, vezes não. Curiosamente, o diretor nunca revela as pessoas retratadas completamente: ele as fragmenta e deixa surgir apenas os troncos e mãos que compartilharam o evento. Cada foto fica em tela em torno de 0,5 a 3 segundos, sendo seguida pela próxima em cortes secos, por vezes tremidos ou mal resolvidos em termos técnicos, como foco e enquadramento. Em alguns momentos de exceção, entretanto, o diretor nos presenteia com fades para o escuro mais lentos, dando a impressão de que o filme se encerra. Somos surpreendidos em seguida com o retorno das imagens.

### **Luto, melancolia e fotografia**

Podemos inferir três tipos de momentos retratados pelos registros, ainda que o diretor as apresente de maneira embaralhada: o primeiro momento evidencia fotografias feitas antes do evento festivo, sendo isto evidenciado através das cadeiras dispostas de modo metódico ao redor da mesa, pelo tecido que as recobre primorosamente, pelos pratos que contém talheres intocados por cima de si. O segundo momento apresenta cliques feitos durante o evento, marcado pelos membros fragmentados dos participantes – que gesticulam e celebram a inserção do jovem judeu à comunidade religiosa – e por imagens obtidas após o evento, onde todos os objetos da mesa aparecem revirados e desarranjados. O diretor, no entanto, borra esses agrupamentos pois instaura uma sensação de repetição: não sabemos se já vimos a imagem que se sucede, se a mesma é apenas um fragmento da anterior ou quantos registros são apresentados.

As fotografias nos revelam uma incapacidade de narrar uma história verdadeira do que realmente ocorreu naquele momento. Seu caráter indicial é problematizado pela narrativa que cria dúvidas acerca de seu referente através da montagem e do enquadramento. O filme, apresentado de modo silencioso, instaura uma atmosfera



de luto: assistimos como que em um voto de silêncio pelo passado longínquo que deixa apenas suas impressões. Como não levar em consideração, aliás, a relação entre fotografia e luto? Ainda que a ambrosia, alimento saciador dos deuses do olimpo junto ao néctar[1], proporcionasse aos mortais que o provassem a perspectiva de vida eterna – perspectiva esta a matéria prima da fotografia –, o que se dá é a completa corrupção do efeito pela adição da perda, configurada pelo olhar que a morte joga no observador. Como coloca Barthes:

*[...] de minha parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar, se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. [2]*

Antes de analisar a maneira com que Klahr se debruça sobre o luto, torna-se necessária a abordagem da diferença entre luto e melancolia, que se apresenta de forma distinta na obra e no discurso do diretor. Para isso, recorro à visão psicanalítica do tema proposto entre 1914 e 1915 por Freud em seu ensaio “Luto e Melancolia”. Segundo o alemão, é possível uma superficial, mas efetiva definição de luto como “a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc”. [3] O luto pode ser entendido, portanto, como um trabalho em cima da falta de um objeto onde o ego empregara seu libido. Aos poucos, essa carga vai sendo desligada do faltante, até o ponto em que a realidade certifica o ego de que o objeto não mais existe e o indaga se quer seguir o mesmo destino, reativando suas satisfações narcísicas com o fato de se estar vivo.

A melancolia é próxima da ideia de luto, como afirma Freud: “[a melancolia] se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima”. [4] Marcada por um desnudamento de si através de uma inibição, o melancólico coloca em evidência um desagrado moral para com o próprio ego. Após um rompimento na relação entre uma pessoa e o objeto amado, a libido é retirada deste último e direcionada para o próprio ego, produzindo uma identificação do mesmo com o objeto abandonado. A sombra deste último permite uma bipartição do ego, onde este sofre uma associação entre a coisa perdida e é tratado tal qual o abandonado. O movimento de queixar-se de si, portanto, é passível de ser identificado como uma queixa na direção daquele objeto ao qual se realiza a fratura. Segundo Tania Rivera, “Na melancolia, o eu se revolta contra a perda, em vez de engatar um trabalho de luto através do qual possa a ela se *con-formar*, identifica-se maciçamente ao objeto perdido, a ponto de se deixar perder junto com ele.” [5]

Contradizendo a ideia do luto, Klahr olha para as fotografias de forma rápida, com sede de passar para a próxima. Podemos dizer que *Ambrosia* é um trabalho de luto perante a imagem? Ora, o sujeito enlutado não buscaria se ater à memória acessada através da fotografia por um tempo maior? É como se a atenção prestada às imagens na contemporaneidade com o advento do virtual e do regime de percepção da lógica publicitária se disseminasse também para as fotografias analógicas. Acredito que Lewis busca não a memória contida em uma imagem, mas na sequencialidade de um conjunto: conjunto que repete, que detalha, que afasta.

Ainda que todo o acervo de Klahr mantenha uma aproximação afetiva consigo, já que é um acervo privado onde o mesmo realiza a seleção dos objetos que o compõem, as imagens que constituem *Ambrosia* são ligeiramente distintas das outras, pois se tratam de registros do *Bar Mitzvá* de seu irmão. Portanto, ainda que se revele no filme uma problematização do signo muito próxima da que efetua em obras onde filma imagens apropriadas de locais distintos mantendo uma relação

puramente formal ou temática, o caráter melancólico atribuído à produção de Klahr ganha ainda mais força devido à sua relação próxima àquelas fotografias. Nem mesmo o olhar frio da câmera é capaz de dissolver os traços de afetividade do enquadramento de Klahr, que em certos momentos desliza e se pega filmando objetos singulares à época em que se ocasionou o registro das imagens que contracenam no filme.

Ao ser perguntado em uma entrevista sobre o tom melancólico que seus trabalhos assumem, Klahr diz algo que nos ajuda a entender o tom em que sua obra opera:

*Sim, esse sentimento é central para a maioria do meu trabalho. Há uma tristeza nisso, uma sensação de perda. (...) é um tipo de tristeza que tem sabedoria em si, aceitação. A melancolia é um tipo de devaneio muito profundo que contém dor, doçura e eternidade. Eu gosto de estar nesse estado. A melancolia é frequentemente descrita como contendo apenas tristeza e perda, mas há também uma enorme quantidade de êxtase, que por alguma razão não é citada. [6]*

Em termos psicanalíticos, poderíamos associar esse êxtase descrito pelo diretor como a mania, que demonstra uma nova relação para com os objetos a investir a libido após a superação da perda. Segundo Freud:

*Na mania o ego precisa ter superado a perda do objeto (ou o luto pela perda, ou talvez o próprio objeto) e desse modo todo o montante de contrainvestimento que o doloroso sofrimento da melancolia atraía do ego para si e ligara fica agora disponível. Na medida em que, como um faminto, o maníaco sai em busca de novos investimentos de objeto, ele nos demonstra de um modo inequívoco sua libertação do objeto que o fez sofrer. [7]*



A mania torna-se então um trabalho de escape dessa libido que por horas se alterna entre a relação do objeto perdido com o ego e o triunfo sobre este último pelo preenchimento da economia psíquica, já que pode se observar uma alternância entre os dois modos de relação do objeto com a descarga da libido. O diretor evidencia, portanto, os dois polos de afetividade do ciclo melancólico-maníaco. É, no entanto, enfático ao retratar seu trabalho como uma experiência melancólica, não de luto. Não só a cena capturada pela representação como também o objeto fotográfico que, enquanto materialidade, torna-se também índice de um passado distante que reserva apenas lacunas, projetam suas sombras no ego fraturado de Klahr. Em picos de êxtase, ele arranja as imagens e, através da montagem, as percorre aceleradamente, como que buscando de forma frustrada um outro objeto tão precioso quanto fora a imagem nostálgica do passado, agora perdida.



Figura 3 - Lewis Klahr, frame do curta *Ambrosia*, 2015, vídeo em alta definição, s.d., acervo privado do diretor, registro próprio.

### **A materialidade como superfície**

O filme também evidencia a textura do papel, que revela sulcos e relevos característicos de seu suporte fotográfico. Nele, podemos ver pequenas falhas, marcas de arranhões, pontos brancos ocasionados por mal acondicionamento, marcações do filme. Busca-se evidenciar o anteparo/imagem [8] e ruir a ideia de cinema enquanto janela para o real. Como Hal Foster aponta ao retomar conceitos Lacanianos, “uma ilusão perfeita não é possível e, mesmo que fosse, não responderia à questão do real que, atrás ou além, está sempre a nos seduzir. Isso porque o real não pode ser representado”. [9] O anteparo/imagem, então, codifica o olhar do real produzido pelo objeto que nos olha em uma representação. Essa experiência quase tátil proposta por Klahr se atém ao presente, relacionando as fotografias diretamente ao que ela ainda é, não ao que já foi, ou seja, a imagem mediada do objeto.

Essa ambiguidade do filme entre o passado e o presente evidencia o que Barthes denominou de *punctum*: “É o que acrescento à foto e que, todavia, já está nela”. [10] Não é este o procedimento de Klahr? Através da lente, o autor coloca em evidência a materialidade da imagem, que segundo a construção pictórica ocidental deve ser sempre desconsiderada com a finalidade de promover uma experiência mimética, um simulacro do real. A isso Hal Foster associa o conceito de *tiquê* lacaniana, que faz alusão a ideia de causalidade ocidental em Aristóteles, marcando a confusão acerca do dentro e do fora, entre sujeito e realidade. [11] Este é o objeto traumático de Klahr: querer mergulhar no passado, mas, independente da força de sua investida, chocar-se com a planaridade do registro. O diretor tem que lidar com o dever de estar no presente, nunca podendo alcançar o real que o olhar contido na fotografia joga sobre ele. Resta à câmera, portanto, reverenciar as marcas do passado inscritas no papel.

Podemos identificar o *punctum* de *Ambrosia* nas marcas carregadas pela fotografia analógica. Considerando, grosseiramente, que sua principal ambição é representar o real como um índice do passado, a fotografia se torna falha. É incapaz de representá-lo como um espelho: a malha do papel e suas marcas de intempéries



conferem opacidade à água que Narciso almeja mergulhar para tocar o real. A água torna-se turva. Mas e se os registros permitissem que Klahr alcançasse o real? Foster continua: “ver sem esse anteparo seria ser cegado pelo olhar ou tocado pelo real”, e isso seria ver uma imagem insuportável.



Figura 4 – Robert Breer, frame do curta *Jamestown Baloos*, 1957, filme em 16mm, s.d., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, registro da instituição.

Podemos comparar a obra de Lewis ao filme realizado em 1957 por Robert Breer, *Jamestown Baloos*, diretor experimental que produziu no contexto norte-americano entre os anos 50 até o início do segundo milênio. Em pouco mais de 6 minutos, Breer mistura colagens de figuras históricas, como Napoleão, instrumentos de guerra, paisagens, texturas e planos geométricos, sem estabelecer uma hierarquia temática. Não há, pois, um tema central na narrativa. O filme tem forma tríptica, com duas seções em preto-e-branco. O tempo varia de modo constante, apresentando passagens rápidas seguidas de passagens lentas e vice-versa. P. Adams Sitney, ao analisar o curta de Breer, faz a seguinte consideração:

*As transições entre os temas dentro das três seções giram em torno dos limites entre movimento e quietude. Uma série de aquarelas, cada uma na tela durante três ou quatro quadros, vibram ante a lente como se fossem rapidamente sacudidas à mão. As gôndolas da colagem movem-se de encontro às imagens paisagísticas estáticas de Veneza. Em seguida, uma enxurrada de paisagens pintadas por antigos mestres correm pela tela, cada uma em um frame único. Eles são organizados*



*de modo que uma árvore ou uma imagem em um quadro ocupe aproximadamente o mesmo lugar no próximo, dando uma sensação de continuidade em meio a mudanças violentas. Finalmente, Breer incorpora diversas imagens de paisagens reais em quadros curtos, cujas expansões espaciais são reveladas em fragmentação por alguns quadros decantados antes ou depois de uma breve pausa. A mescla de obras planas e a fotografia em profundidade, com ênfase notória no primeiro, é tão fina e sutil que o filme não perde sua tensão cuidadosamente equilibrada nessas transições.* [12]

Assim como Klahr, em *Jamestown Baloos* Breer constrói seu filme utilizando diferentes imagens que variam entre a tridimensionalidade e a bidimensionalidade. Desenhos são seguidos por fotografias e estas dão lugar a texturas abstratas ou ainda dividem o mesmo quadro. Além disso, devido ao trabalho de montagem utilizado recorrentemente por Breer, o espectador se depara com figuras que se sucedem rapidamente, anulando a ilusão perspética das fotografias e igualando-as com as figuras bidimensionais, já que o espectador consegue atentar-se apenas ao fato de serem suportes que mostram diferentes composições imagéticas. Em ambos os trabalhos, as obras querem conferir opacidade à janela cinematográfica. “A malha ou os poros dessas fotografias, quando filmadas em close, se tornam enormes. A textura desses poros compete com o plano da imagem pelo foco dos olhos.” [13], confirma Klahr.





Figura 5 - Lewis Klahr, frame do curta *Ambrosia*, vídeo em alta definição, s.d., acervo privado do diretor, registro próprio.

Os registros se apresentam não como simulacro, que através da foto explora questões ilusionistas que remetem à tradição pictórica ocidental: do olhar como objeto a lacaniano, ou seja, a representação que permite acessar o real. A obra de Lewis antes descende da linhagem da arte da apropriação, que explora a condição de reprodutibilidade da fotografia para colocar em crise a singularidade da imagem. Esta requer do espectador uma posição crítica: ao invés de olhar *através da superfície*, ele deve olhar *para a superfície*. Nos últimos segundos do filme, coloca-se em cena um arranjo de flores brancas, rosas e amarelas. Ela ganha nitidez na próxima cena, mas logo em seguida a câmera a desfoca para conferir nitidez à fotografia. O foco da lente apresenta de forma explícita a discussão de Klahr: dois campos de profundidade que brigam pela magia da ilusão perspética.

### **Notas sobre a relação entre crime e olhar**

Na mesma entrevista, o diretor apresenta um relato pertinente à experiência dos espectadores sobre o curta:

Muitos espectadores me surpreenderam com descrições de como eles experienciaram um senso palpável de “crime” em *Ambrosia*. É como se a montagem métrica do contexto criminal oriundo dos personagens em *Sixty Six* transformasse essas imagens em preto-e-branco em fotos da cena do crime. Isso certamente não era algo que eu estivesse pretendendo ou pensando durante a confecção do filme, mas eu vejo isso como uma das fortuitas transformações que a estética da colagem possibilita [14]

Como se configura a experiência do crime no filme de Klahr? O diretor investiga minuciosamente fotografias em seus pequenos detalhes, fragmentando uma única peça em vários planos. A atenção prestada ao registro monocromático pode aludir às cenas de filme noir ou de detetives do cinema, ou ainda à *Cidadão Kane* (1941), longa de Orson Welles onde se é examinada a vida contraditória do magnata Charles Kane a partir de um mergulho nas memórias, como em uma arqueologia para descobrir um passado. *Sixty Six* (2015), compilado em que o curta *Ambrosia* faz parteé, em suma, um filme recheado de sonoridade. Mas após uma hora de exibição, o curta rompe com essa estrutura e convida o espectador a observar de forma silenciosa aquelas imagens. Há nesse gesto uma tensão. Além da atmosfera de luto, que comentamos anteriormente ser também ocasionada pela falta de sonoridade, o silêncio combinado à montagem de Klahr convida o espectador a reunir os pequenos fragmentos com atenção e constituir sua narrativa, tal qual um detetive busca restituir a cena de um crime a partir dos vestígios.

Todavia, a sensação de crime também contém em si uma carga de violência que é apoiada pelo ato de *olhar* para os vestígios proposta pelo diretor. Lacan, ao analisar o olhar, o carrega de uma carga maléfica ou mesmo violenta, que deve ser desarmada a partir da negociação com a imagem. A esta chega a relacionar com o mau-olhado, que é agente tanto de doença como morte, como bem observa Hal Foster. [15] A violência, que não se encena como imagem pornográfica na obra de



Klahr, alude de maneira quase obscena a uma possível cena de transgressão. A violência, que não se exprime na representação, está, portanto, na ação da câmera e do espectador de olhar as imagens. Poderíamos considerar também que o crime está não do lado do sujeito da representação, mas sendo consumado pelos próprios observadores, que são guiados pelo artista. Afinal, debruçar-se sobre o registro íntimo do outro é também uma invasão, ato violento por excelência. Quem é o criminoso da história?

---

[1] Tal qual Psique torna-se imortal após beber da taça de ambrosia que seu amante, o cupido. Cf. Bulfinch, 2006. p. 89-97.

[2] Barthes, 1984. p. 137-138.

[3] Freud, 2013. p. 28.

[4] Id. Ibid

[5] Rivera, 2012. p. 235-236.

[6] Cronk, 2016.

[7] Freud, Ibid. p. 36.

[8] Termo que Hal Foster toma dos seminários de Lacan para dizer que a perspectiva da imagem não é unilateral, mas que o sujeito também está sob o olhar do objeto a partir de seu ponto luminoso. Há, portanto, dois cones superpostos. Esses cones são mediados por um anteparo-imagem, que faz a mediação do olhar do objeto para o sujeito e também protege o sujeito desse olhar-objeto. O ser humano, que tem acesso ao simbólico, contempla o anteparo que faz a mediação e, para isso, se faz imagem. Cf Foster, 2014. p. 133-136.

[9] Ibid, p. 135.

[10] Barthes, Ibid, p. 83, 85.

[11] Foster, Ibid, p. 129.

[12] Sitney, 1974. p. 276.

[13] Klahr, Op. Cit.

[14] Klahr, Op. Cit.

[15] Foster, Ibid, p. 136.



## **Bibliografia**

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 137-138.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006. p. 89-97.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify. 2014.

JAMES, David E. **Allegories of cinema: American film in the sixties**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

KLahr, Lewis. Era Extraña: Lewis Klahr on Sixty Six. CRONK, Jordan. **Cinema Scope**. Junho, 2016. Canadá. Disponível em: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/era-extrana-lewis-klahr-sixty-six/>>. Acessado em: 5 de agosto de 2018.

RIVERA, Tania. Luto e melancolia, de Freud, Sigmund. Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 94, 2012. p. 231-237.

SITNEY, P. Adams. **Visionary Film**: the American Avant-Garde 1943-1978. 1ª Ed. Nova York, Oxford University Press, 1974. Tradução própria. QUAL A PAGINAAA

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 28