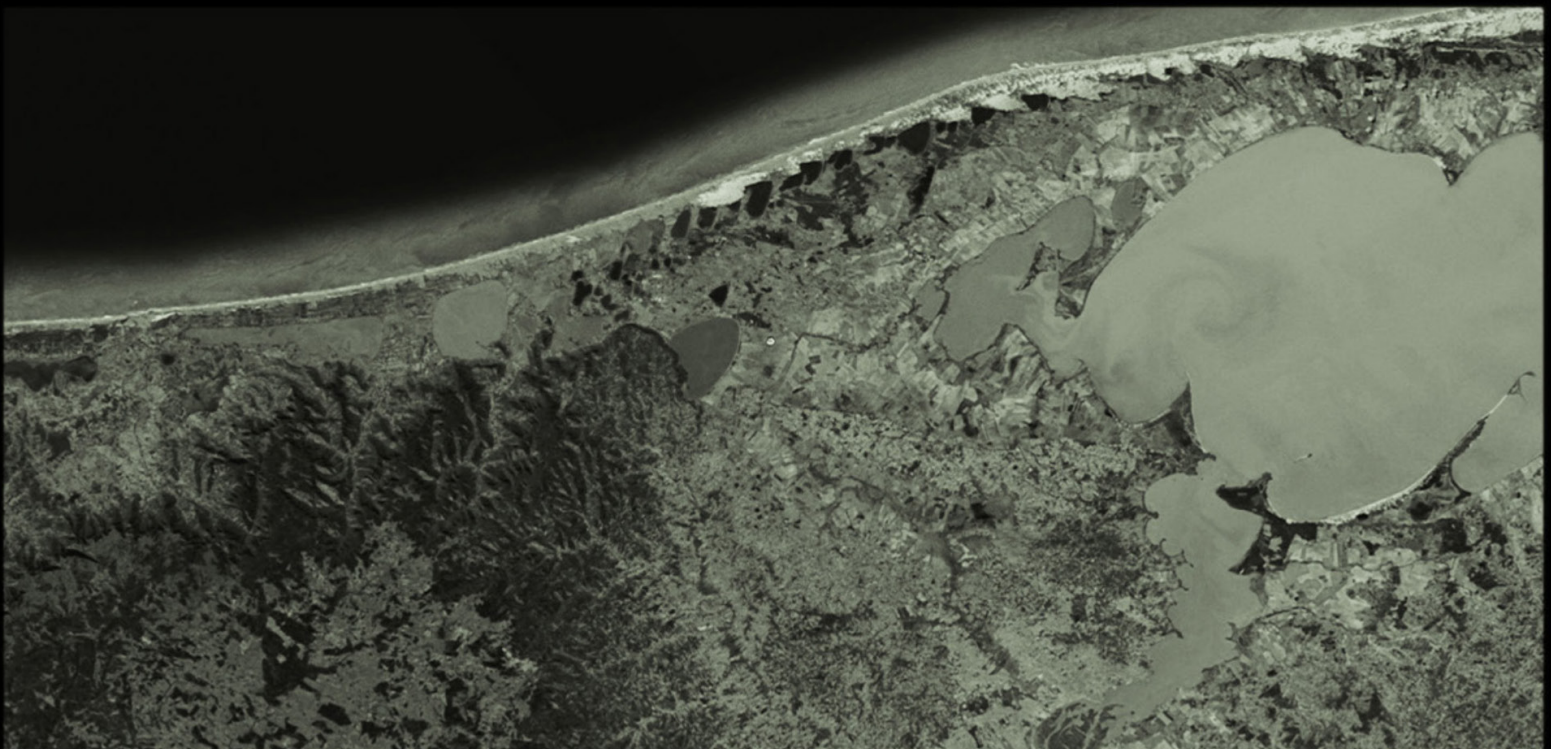


Além da Pálpebra:

Cinema, espectros



Gabriel Celestino Rosa

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

GABRIEL CELESTINO ROSA

**ALÉM DA PÁLPEBRA:
CINEMA, ESPECTROS**

Porto Alegre, 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

GABRIEL CELESTINO ROSA

**ALÉM DA PÁLPEBRA:
CINEMA, ESPECTROS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Romanita Disconzi
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Niura Legramante Ribeiro
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, 2023

CIP - Catalogação na Publicação

Rosa, Gabriel Celestino
Além da Pálpebra: Cinema, Espectros /
Gabriel Celestino Rosa. -- 2023.
87 f.
Orientador: Alberto Marinho Ribas Semeler.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. Espectros. 2. Espectrologia. 3. Cinema. 4.
Documentário. 5. Autobiografia. I. Semeler,
Alberto Marinho Ribas, orient. II. Título.



Algum faraó esperan
no escuro de



ria pela ressurreição
esses forros?



Resumo

Nesta dissertação de mestrado em artes visuais desenvolvo uma escrita ensaística que pretende movimentar-se à maneira de um fantasma. Primeiro porque os capítulos aqui contidos tem por objetivo investigar uma certa rede de acontecimentos engimáticos que me levaram, de algum modo, à construir o filme de curta-metragem 5.40 x 5.40 (2022). Este filme se encontra em um limiar entre documentário e ficção, podendo ser entendido como uma espécie de autobiografia com elementos ficcionalizados. No filme, recorro à uma metáfora formal entre as pirâmides do Complexo Mortuário de Gizé e o formato dos telhados de residências populares de meados dos anos 1930-1950, presentes no local em que vivi durante parte de minha infância e adolescência. A metáfora busca operar uma espécie de jogo por entre os efeitos espectrais dessas construções que, ao longo do tempo, estão aos poucos desaparecendo da paisagem. A questão do desmanche de minha própria casa em 2015, por uma série de questões materiais, será o eixo da narrativa. Nesse sentido, os efeitos desse sumiço material do lar, presentes na obra, me conduziram à um diálogo íntimo entre minha poética e a noção/conceito de espectro em Derrida e Mark Fisher. O efeito espectropoético em minha produção será um objeto à medida em que ele tonaliza uma certa invasão expressiva do passado sobre o presente tanto no que diz respeito às materialidades escolhidas para composição do filme, quanto à dimensão simulada de uma rede de artefatos da era da película construídos digitalmente, conotando um estranho campo visual que procura assombrar o espectador sob a insígnia de um tempo anacrônico sem ser, por exemplo, um filme de época.

Palavras-chave

Espectros. Espectrologia. Cinema. Documentário. Autobiografia.

Abstract

In this master's thesis in visual arts, I develop an essay writing that intends to move like a ghost. First, because the chapters contained here aim to investigate a certain network of enigmatic events that led me, in some way, to build the short film 5.40 x 5.40 (2022). This film is on a threshold between documentary and fiction, and can be understood as a kind of autobiography with fictionalized elements. In the film, I resort to a formal metaphor between the pyramids of the Giza Mortuary Complex and the shape of the roofs of popular residences from the mid-1930s-1950s, present in the place where I lived during part of my childhood and adolescence. The metaphor seeks to operate a kind of game between the spectral effects of these constructions that, over time, are gradually disappearing from the landscape. The issue of dismantling my own house in 2015, due to a series of material issues, will be the axis of the narrative. In this sense, the effects of this material disappearance of the home, present in the work, led me to an intimate dialogue between my poetics and the notion/concept of spectrum in Derrida and Mark Fisher. The spectropoetic effect in my production will be an object as it shades a certain expressive invasion of the past on the present both in terms of the materialities chosen for the film's composition, as well as the simulated dimension of a network of artifacts from the film era. digitally constructed, connoting a strange visual field that seeks to haunt the viewer under the insignia of an anachronistic time without being, for example, a period film.

Key words

Spectres. Hauntology. Cinema. Documentary. Autobiography.

Pela noite quente de verão em que acordei de sobressalto e senti profunda paz, pela elaboração do luto por Pepe, por todos os gatos que andam sobre os telhados escuros da cidade, pelas canções que nos trazem memórias de um tempo que passou, pelos fantasmas simpáticos que sopram os ouvidos dos atentos, por todos os sopros que não percebemos, pelas encruzilhadas de Exu onde absolutamente tudo passa, pela decisão espontânea de seguir uma nova direção, pelo mais cintilante azul marinho dos oceanos de Iemanjá, pelos amores que surgem de súbito pelo caminho, pela coragem dos artistas que entreolharam para além do último véu da beleza, pelo abjeto na tristeza e sua função radical na vida, pelos trilhos estreitos e todos os seres visíveis e invisíveis da floresta, pela simplicidade onírica de um lar, pelo repouso eterno dos faraós, pela paciência do bonsaísta, pelo colo mais profundo ante o desamparo, pela batida do coração próximo ao ouvido, pelo sentimento de liberdade que vive na arte, pela explosão de todas as prisões do pensamento, pelos fantasmas, por todas essas coisas aparentemente distantes que são, talvez, como pressentia Spinoza e Borges, meras facetas e figurações de *una sola cosa infinita*, dedico o que se segue a você, Mirian.

Links de acesso ao curta-metragem

5.40 x 5.40

< <https://youtu.be/O-PjdolEeQM> >

Sumário

Introdução, ou porque fantasma?.....	23
Espectros: temporalidades sobrepostas.....	30
Das pirâmides às casas: dois complexos mortuários, o tempo milenar ou algumas décadas.....	39
Cinema: intimidade, fotografia, anos 2000.....	53
<i>Fade to past</i> , nostalgia: textura, rugosidade, simulações de mídias mortas.....	68
Considerações Finais.....	81
<i>Referências</i>	83

VO
UNE PRODUCT

ICI
ION MOMIFIÉE

5.40X

film

20

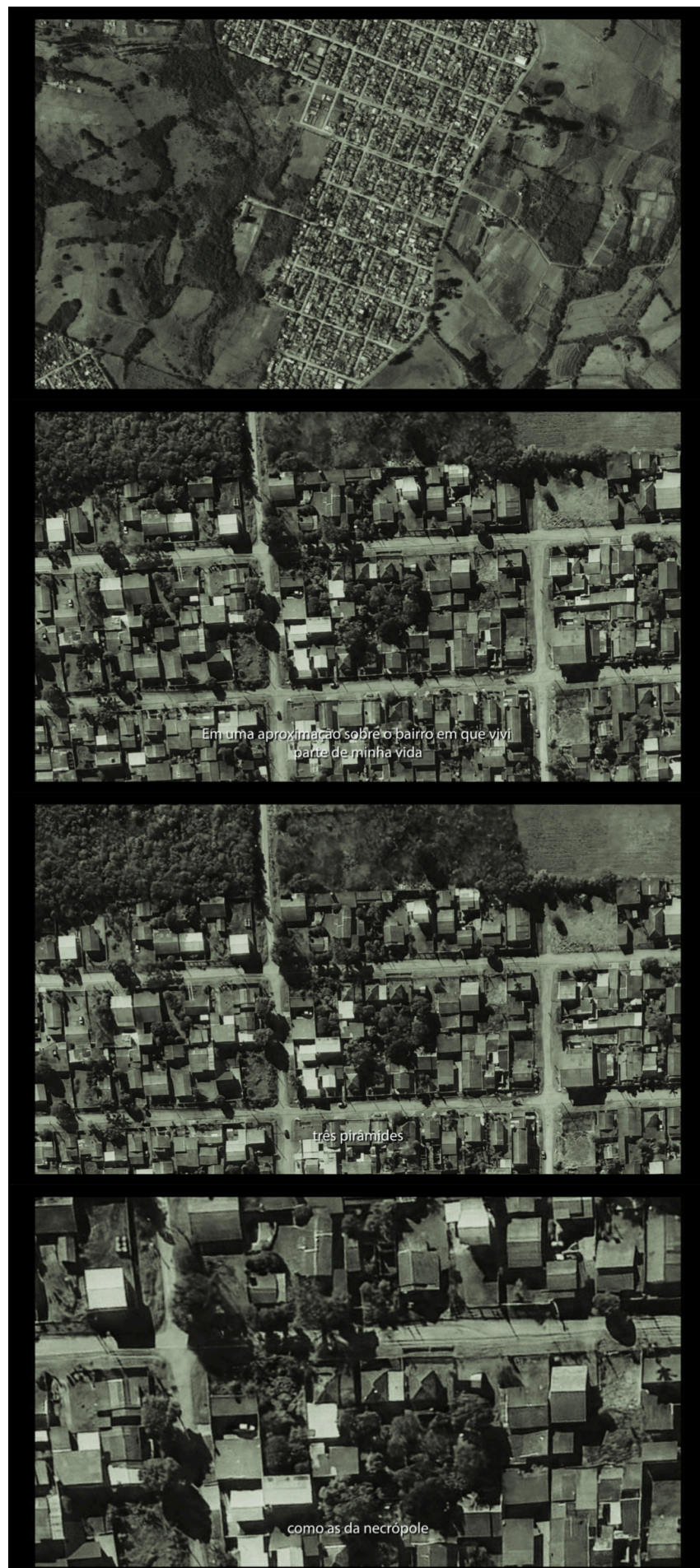
5.40x5.40 © Les fantôme

X5.40

court

22

mes de Gabriel Celestino



5.40x5.40, Fotogramas do Documentário
(P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel
Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.

PAG. 14-17
5.40x5.40, Fotogramas dos créditos iniciais
(P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel
Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.

Introdução, ou porque fantasma?

“[...] uma sessão de cinema é apenas um pouquinho mais longa que uma sessão de análise. Vamos nos fazer analisar no cinema, deixando aparecer e falar todos os fantasmas” (DERRIDA, 2012), p. 378).

Quando penso um plano de imagem-movimento coloco em ação uma espécie de posição contemplativa. Trabalhar desse modo está intimamente ligado com o tipo de história que meus filmes buscam contar. Toda essa meditação não é apenas um efeito de linguagem, de metáfora. Há de fato algo que me faz recordar as filosofias budistas, sobretudo no que diz respeito ao estilo de ser dessas filosofias, marcadas por um certo desprendimento da aceleração característica de nossa época. Essa recordação associativa ao meu processo criativo se faz por um olhar corriqueiro, um puro semblante que não se pretende profundo, no sentido de uma pesquisa detalhada sobre o que constitui, com efeito, o ser budista do budismo. Corresponde dizer, inicialmente, que um certo budismo, o Zen, para tomar um exemplo, se apresenta à visão de um sujeito ocidental que sou como um interesse pelo silêncio. Minha formação em psicologia e o modo como me desenvolvi foram sempre conduzidos por um prazer em observar o desenrolar do tempo de mim próprio e daquilo que passa diante dos meus olhos. Uma parte dessa observação pode encontrar eco nos lugares onde vivi durante minha infância, duas vilas pobres da periferia rural de Viamão-RS, onde a sobrevivência era uma tarefa assombrada porque muito cedo tínhamos que nos virar, cuidar de si mesmo de modo a não ser engolido pela rua. Houve, portanto, em minha história, alguma dimensão silenciosa que permanecia em operação, uma certa reclusão encapsulada, um tédio ante a euforia.

Na medida em que isso é importante no que faço, esse olhar sobre o tempo, escolhi *Além da Pálpebra* como título de minha dissertação de mestrado. Esse título me ocorreu no momento em que começava a escrever o projeto para seleção do mestrado, surgiu de súbito, como que uma ideia que passava no ar e que à época eu atribuí ao fluxo contínuo de imagens que apareciam quando meus olhos estavam fechados durante uma experiência específica com enteógenos. Recordo durante essa experiência de que quando eu era criança, aprendi a fazer sumir os fantasmas fechando os meus olhos. Eu fui uma criança muito assustada, histórias de fantasma sempre me tocaram na intimidade, mais do que qualquer outra coisa assustadora, como monstros, bruxas, ou vampiros. Havia um ponto de irrealidade nesses últimos seres mitológicos que, diferente de fantasmas, fazia com que eu não os temesse. Me recordei, invadido por uma certa rede fantasmática que poderíamos chamar meio memória, meio ficção, que quando nossas pálpebras estão cerradas, elas atuam como cortinas que filtram a luz, elas bloqueiam o tempo de exposição à sombras fantasmagóricas, silhuetas assustadoras que eu via no passado durante a manhã, estáticas sob a porta do quarto. Fechar os olhos é um desses primeiros cortes, talvez o mais poderoso deles, porque é assim que, naquela época, eu aprendi a fazer dormir uma certa fantasmagoria que surge sempre inesperadamente. Ao abrir nossas pálpebras, num segundo tempo, uma outra realidade se desvela, há

uma transição nesse jogo de abre e fecha. Ambas as experiências, olhos cerrados e abertos, os desdobramentos que aí residem, o jogo fantasmático, fazem parte das ideias que surgem no horizonte de minhas histórias. Os sonhos se passam quando estamos de olhos fechados. Mais tarde eu descobri que fechar os olhos é também uma forma de acessar outros fantasmas.

Essa operação de fechar e abrir os olhos, demorando-se entre um tempo que pode ser muito longo ou tão rápido quanto um piscar de olhos, parece ser um importante fundamento na montagem em cinema, uma vez que pela linguagem cinematográfica estaremos volta e meia diante da necessidade do corte e suas mais variadas possibilidades de transição. Nesse sentido, visualizo o cinema como uma linguagem que demanda uma assimilação do jogo de mudanças entre diferentes registros do campo visual perceptivo pela qual o olhar e sua cortina original, as pálpebras, seriam um modelo em minha poética. O piscar dos olhos e uma transição para o preto, por exemplo, são como irmãs em profunda intimidade.

Por um estilo poético, ou por um modo de ser, meu trabalho se inscreve em uma certa tradição do cinema documentário autobiográfico onde o roteiro só pode ser vislumbrado no momento em que a obra está finalizada. Desde esta perspectiva, a montagem ganha nuances de profunda importância, pois é com ela, nessa linha do tempo, que algo pode ser articulado ao modo de uma cinescrita, como diria Agnès Varda¹. Eu não costumo escrever antes de partir para as imagens, eu escrevo a história à medida em que me comunico com as imagens, como se elas ativassem uma certa dimensão da criação ao passo em que opero uma câmera, gravo o que quer que seja e, posteriormente, monto um trabalho.

A alusão da escrita articulada ao cinema, na obra de Varda, poderia ser descrita nos termos da escrita de um texto, nesse vocabulário que pode ser mais ou menos ampliado à depender do assunto que se esteja tratando. De alguma forma, o processo de montagem em cinema corresponde de modo paradoxal, ao que a articulação de palavras é para um texto (VARDA, 1994). Se a montagem é, no meu caso, esse território privilegiado, o lugar onde as coisas acontecem, isso decorre de uma produção que se faz sempre de modo enigmático. Enigmático porque de toda zona criativa de meu processo, essa seja, talvez, a que esteja menos clara, justamente porque ocorre, a cada vez, em um tempo presente demais para apreensão. É como se, de repente, eu fosse incorporado por um desejo de imagem que se expõe no pensamento e, num certo desespero, corresse imediatamente com a câmera para capturar isso que se revelou em minha intimidade. Esse modo de pensar o que ocorre antes da imagem ser registrada ganha alguma intimidade com aquilo que o fotógrafo americano Ansel Adams chamou por visualização (ADAMS, 2005). O termo visualização “refere-se a todo o processo emocional-mental de criar uma fotografia”, é por meio dela que se pode antecipar mentalmente uma imagem antes de, no caso da fotografia analógica, operar uma exposição (ADAMS, 2005, p. 1). Por outro lado, o caráter técnico da visualização em Adams não deixa de afastar um certo traço misterioso da imagem pelo qual eu procuro investir aqui, nos ensaios que se seguem.

Em um segundo momento, após registrar minhas imagens, procuro conversar e me deixar tocar por elas. Eu poderia chamar imagens de documentos, ou

1 “O corte, o movimento, os pontos de vista, o ritmo de filmagem e montagem são sentidos e considerados em uma maneira que se aproxima à do escritor, que escolhe a profundidade de sentido das frases, o tipo de palavras, número de advérbios, parágrafos, passagens, capítulos que avançam a história ou quebram seu fluxo, etc. No universo da escrita, chamamos isso de estilo. No cinema, estilo é cinescriture (cinescrita)” (VARDA, 1994, p. 14, trad. própria)

de arquivos que, sem uma intenção absolutamente clara, começam a compor minhas instâncias de possibilidades em futuras obras. É como conversar com a água, quando se tem alguma intimidade nós nos banhamos, mergulhamos, sentimos sua temperatura, coisa que pode variar do muito quente ao congelante. Aprendemos, aos poucos, a manipular o elemento ao nosso prazer. No entanto, gotas geladas derramadas em nossas costas continuam a produzir arrepios. Banhos em águas quentes relaxam nossos corpos de modo que sem ele não atingiríamos esse estado. A água, assim como a imagem-movimento, é fluxo plástico em suas formas e em seus efeitos. Ambas são enigmáticas.

Uma certa imagem desprovida de um afeto específico, guardada em meus arquivos, pode operar uma novidade quando colocada em relação à outras imagens durante a montagem. Não é possível estimar o que uma fotografia ordinária, em baixa resolução, que não titubearíamos em deletar, poderia causar em um certo momento, num filme futuro. Evidentemente, isso me coloca problemas da ordem dos espaços de memória virtual, uma vez que não se pode acolher tudo e, nesse sentido, em meu processo, é preciso também apagar algumas coisas.

No decorrer dos próximos capítulos desta dissertação, desenvolvo uma escrita no estilo ensaístico, tal como são os meus filmes, onde procuro criar pontes entre o processo poético e possíveis conceitos e teorias que possuam alguma ressonância com a obra *5.40x5.40 (2022)*. Assim como meus roteiros, que só emergem completamente ao passo em que os filmes se concluem, meu referencial teórico terá como base um processo reflexivo a partir das diferentes temporalidades do trabalho. Desse modo, procuro descrever as abstrações anteriores ao movimento criativo, dando ênfase aos estados mentais e experiências que precedem as obras, interrogando uma certa fantasmagoria que assombra o surgimento de uma nova inspiração.

Esse modo de criação não é novo no âmbito do cinema documentário, remonta ao fim da década de 1960, estando em íntima relação com a experiência subjetiva do tempo. Como descreve Tonelo (2022, p. 34-35),

[...] a manipulação da experiência do tempo é uma das forças propuloras da motivação artística de cineastas-autobiógrafos(as) que investigaram possibilidades de filmar a respeito de si. Elementos narrativos que abrangem desde os registros imagéticos-sonoros (as tomadas filmicas) até as trilhas musicais não-diegéticas, a narração em voz over e o processo de montagem particularizam, nos documentários autobiográficos, noções temporais como as de passado, presente e futuro (TONELO, 2022, p. 34-35).

Ao longo desse caminho, desdubro a noção/conceito² de espectro em Derrida (1991) porque nele encontrei uma possibilidade de pensar a dimensão do autobiográfico em meus filmes como um território assombrado. Esse assombro perfila por minhas obras como uma espécie de sub-camada narrativa que tanto não será clara para mim no momento em que produzo, quanto permanecerá em grande medida enigmática no momento em que escrevo sobre a obra. Essa condição de opacidade poderá ser incluída como uma das características do espectral, uma vez que, como diria Julian Wolfreys (2002, p. 3), “[...] Um espectro assombra a modernidade, e o

² Embora possamos designar o espectro em Derrida como um conceito, o filósofo sempre demarcou a natureza paradoxal do termo, em virtude de sua ambiguidade marcada pela dupla conjunção *nem-nem*. Nesse sentido, o espectro tal como abordado nesse ensaio, manterá essa ambiguidade própria à construção filosófica de Derrida. Em outras palavras, o espectro, para o filósofo, pode tanto *ser* como *não ser* um conceito.

espectral está no centro de qualquer narrativa do moderno”³.

A ambiguidade de colocar o espectro como uma camada disjuntiva que opera na produção de sentido de minhas obras reside na própria possibilidade de pensar o espectro como esse entre uma coisa e outra, morto e vivo, nem conceito, nem não-conceito, nem ser, nem não ser, ou ainda, para falar da linguagem que venho desenvolvendo, nem propriamente ficção, nem documentário. O espectro em Derrida possui correspondências com o trabalho de luto, pensado por Freud (1974) em seu famoso ensaio *Luto e Melancolia*. A principal diferença é que, para Derrida, o trabalho do luto não é algo que se possa dar por encerrado (MILAN, 1994). Se para Freud, que carregou essa possibilidade de não elaboração junto com uma noção particular de melancolia, conotando, deste modo, uma certa negatividade radical, Derrida faz outro movimento. Filiando-me ao conflito dessas duas posições, procuro também operar um deslocamento conceitual, dos espectros de Marx, coletivo em Derrida, do trabalho do luto em Freud, para a singularidade dos espectros de minhas obras. Derrida já havia dito que a aparente coletividade daquilo que chamou por espectro não poderia apagar suas ressonâncias no campo singular das subjetividades (DERRIDA, 1993). Essa operação que localiza na obra uma certa rede espectropoética tem como índice a abertura promovida pelo pensamento do filósofo e crítico cultural inglês Mark Fisher (2014), para quem os Espectros de Marx são apenas um dos muitos fantasmas que rondam a vida contemporânea dos sujeitos. No universo da arte, esses fantasmas assombram as obras de alguns artistas, como diria Fisher (2014), sob a sombra especular de um lento cancelamento do futuro. Escolher esse recorte de visão sobre fantasmas é também escolher uma certa posição sobre eles.

Desse ponto de vista, minha produção em imagem movimento, operado pela manipulação da quimera imaginária, por uma via entre autobiografia e ficção, parece se beneficiar mais, em um primeiro momento, dessa última noção de fantasma colocada por Derrida e atualizada por Mark Fisher, à medida em que procuro reanimá-los em minhas obras, me deixar assombrar, tremer-me e não os atravessar, amaldiçoá-los à repetição e não promover um corte libertário, como seria o caso, por exemplo, de um trabalho psicanalítico. Seria possível chamar os capítulos ensaísticos que se seguem de narrativas espectropoéticas, de uma investigação que busca sinais espectrais que assombram esse filme que aqui escolhi investir dois anos de minha atenção. Por esse motivo, procuro levar minha investigação sob quatro diferentes prismas, que são: em que medida, ao sondar o passado histórico pessoal por via autobiográfica, toca-se esse campo enigmático próprio ao espectral? Poderíamos incluir para as instâncias da memória os efeitos no tempo presente dos desejos não realizados do passado? Em que momento o não realizado histórico se realiza em obra? Como uma obra assombrada, no sentido derridiano, interroga o sentido mesmo da possibilidade de qualquer tipo de solução teórica sobre ela?

Escrever sobre o próprio trabalho é um modo de ampliação de elementos que, sem a escrita, permaneceriam em uma eterna obscuridade.

Nesse momento, assombro-lhes por via de quatro capítulos que, ao seu modo, procuram investir um olhar aprofundado sobre a criação poética de minha obra 5.40x5.40. Durante estes capítulos, proponho um olhar espectrológico que se desenrola sobre um encontro inusitado com um conjunto de fotografias armazenadas em uma velha câmera fotográfica digital. São essas fotografias regis-

³ “A spectre haunts modernity, and the spectral is at the heart of any narrative of the modern” (WOLFREYS, 2002, p.3).

tradas em um certo lugar no mundo, uma casa, onde vivi por uma década de minha vida na passagem da infância para a adolescência, que catalisam, ao que parece, um certo acontecimento onde uma invasão do passado se desdobra sobre o presente. Esse reencontro com fotografias desconhecidas e os fragmentos espectrais que permeiam essa história me mobilizam à cercar a obra como uma caça aos fantasmas. Escolhi investigar essa produção porque nela eu me entrego a um contingente afetivo sem, no entanto, expor de modo testemunhal e explícito uma certa zona de intimidade radical. Esse movimento de velar e desvelar, metaforizando um quadrante de 5.40 x 5.40, a metragem de uma casa, de minha casa e de outras tantas casas, é algo curioso. De modo geral, a questão principal desse trabalho se conjugava como uma interrogação sustentada em um certo terreno da saudade e do temor, esse entre-lugar estranho que começa a me inquietar à medida em que avançava a produção da obra e a própria escrita dos ensaios que se seguem. Eu me perguntava, inicialmente, se as paredes daquela casa eram, afinal, mudas, cegas e surdas ou se eu próprio o fui enquanto ali vivi. Falar sobre esse lugar é um revisita, um passo de volta, como diria Heidegger (2006).

Durante o primeiro capítulo, “Espectros: temporalidades sobrepostas”, entro em uma discussão teórica sobre os conceitos de espectrologia (hauntology), fantasma, simulações e hiper-realidade, tendo como base o pensamento de Derrida, Mark Fisher, Jacques Lacan e Jean Baudrillard. Minha tentativa é promover uma aproximação que conjugue tanto a diferença no interior desses conceitos, quanto suas possíveis aproximações.

No decorrer do segundo capítulo, “Das pirâmides às casas: dois complexos mortuários, o tempo milenar ou algumas décadas”, discuto a estrutura de composição do plano geral e a escolha por determinados caminhos que enfatizam o tom autobiográfico e o gesto de busca que costura a narrativa do filme. Neste momento, busco colocar em diálogo minhas percepções sobre a obra reaproximando minha leitura de Derrida e Mark Fisher, tensionando os limites da própria possibilidade autobiográfica na poética artística como fenômeno circunscrito pela abertura do conflito, do desconhecimento e, porque não, de um certo espanto.

No terceiro capítulo, “Cinema: intimidade, fotografia, anos 2000”, discuto as ressonâncias da obra com produções de outros artistas, tendo como eixo a aplicação do instantâneo fotográfico na linha do tempo cinematográfica e o uso de imagens digitais apropriadas do *Google Maps* e *StreetView*.

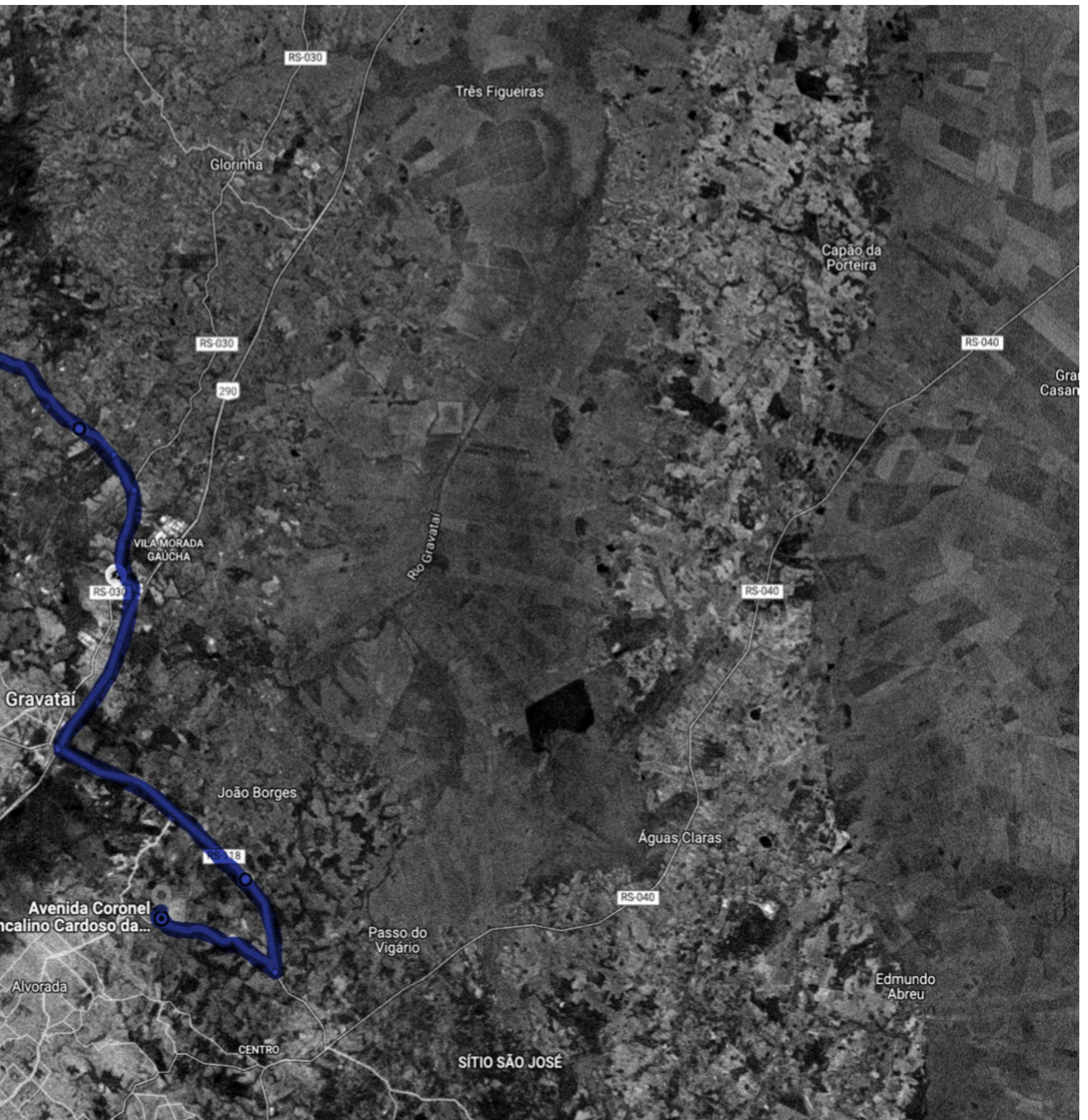
No quarto e último capítulo, intitulado “Fade to past, nostalgia: textura, rugosidade, simulações de mídias mortas”, finalizo pensando sobre os aspectos e direções formais da obra, no sentido da escolha por determinados caminhos durante a pós-produção, caminhos que indicam sintaxes visuais da era da película e que não estão ali por um simples acaso. A pós-produção aplicada ao vídeo digital, que se caracteriza por uma interação viabilizada por interfaces contemporâneas de edição de imagem (vídeo, ou foto), se aproxima, como o leitor poderá ver, de diferentes linguagens da arte, sobretudo ao campo pictórico da pintura e do desenho. Nesse sentido, como enfatiza Semeler (2011), a pós-produção poderá ser entendida, em certos casos, como uma espécie de pintura animada.



PÁG. 24-25

Printscreen P&B do Trajeto percorrido do sítio em Taquara à antiga casa de infância, em Viamão.

Acervo pessoal.



Espectros, temporalidades sobrepostas



Espectrologia (hauntology), um termo cunhado pelo filósofo francês Jacques Derrida (1993), foi reinterpretado e popularizado pelo falecido teórico cultural Mark Fisher (2014). Fisher usou o conceito de espectrologia para analisar a cultura contemporânea, particularmente sua relação com o passado e a estranha sensação compartilhada na modernidade de que perdemos nossas possibilidades de criar, pensar e conjugar novos futuros.

No pensamento de Fisher (2014), a espectrologia se refere a um tipo de condição cultural e psicológica caracterizada por um profundo sentimento de nostalgia e falta, combinados à uma persistência estética e residual de espectros do passado em produções artísticas contemporâneas. Originalmente, o termo se apresenta como um neologismo curioso que combina as palavras “assombração” e “ontologia” para significar a maneira pela qual o passado e as promessas não cumpridas que ele continha continuam a assombrar, influenciando e moldando o presente.

Fisher (2014) argumentou que a espectrologia, tal como poderíamos traduzir, surgiu em resposta ao fracasso de futuros que um dia foram possíveis. Seu argumento sustenta-se em uma suspeita de que no final do século XX e além, a crença

dominante no progresso e a promessa de um futuro melhor entraram em colapso. O otimismo do pós-guerra e a crença no progresso contínuo deram lugar a uma sensação de estagnação, mal-estar cultural e falta de alternativas viáveis.

De acordo com Fisher, a espectrologia está intimamente relacionada à condição cultural que ele chamou de “realismo capitalista”, que se refere à crença dominante de que o capitalismo é o único sistema viável, limitando nossa capacidade de imaginar e implementar arranjos sociais e políticos alternativos. Essa condição contribui para a sensação de estar preso em um presente eterno, isolado das possibilidades de um futuro diferente.

No campo da arte e das produções culturais, espectrologia dirá respeito a um fascínio pelos artefatos culturais e pela estética do passado. Isso não se reduz à mera nostalgia de uma época passada, mas antes de tudo a um reconhecimento de que no passado é possível encontrar potenciais não realizados e promessas não cumpridas. As expressões culturais enraizadas na espectrologia muitas vezes evocam uma sensação de melancolia e um desejo por um futuro que nunca foi realizado.

Um exemplo notável que Fisher (2014) explorou em relação à espectrologia é o gênero musical chamado “*haunt music*” (música assombrada), que se baseia fortemente em sons e estilos do passado, particularmente dos anos 1960 e 1970. Este estilo musical cria uma atmosfera de nostalgia misteriosa e uma sensação de deslocamento no tempo, capturando a presença espectral de futuros perdidos. No geral, a espectrologia, conforme conceituada por Mark Fisher (2014), é uma estrutura que nos ajuda a entender os efeitos culturais e psicológicos do fracasso do futuro. Ele examina como o passado continua a assombrar e moldar nosso presente, e como nossa capacidade de imaginar e lutar por futuros alternativos é limitada. Nesse sentido, a espectrologia surge como uma resposta ao colapso das grandes narrativas de progresso e à desilusão com as possibilidades de mudanças políticas radicais. Como se a ideologia dominante do neoliberalismo, com sua ênfase no individualismo, no consumismo e na lógica do mercado, tivesse criado um estado de estase cultural e uma sensação de deslocamento temporal.

Fisher (2014) observou que os produtos culturais no capitalismo tardio geralmente se baseiam em estilos e estéticas do passado, reciclando e reembalando-os de uma forma que cria uma sensação de familiaridade e nostalgia. Ele se referiu a esse fenômeno como “retrofuturismo”, que consiste em uma visão de futuro que se opera pelas lentes de um paradoxal “futuro do passado”. É como se o presente fosse assombrado pelos espectros de futuros perdidos que já foram imaginados, mas nunca realizados. O passado e o futuro se entrelaçam, resultando em uma sensação de estar preso em um presente perpétuo que é assombrado pelos potenciais não realizados do passado e pela ausência de alternativas radicais. Essa assombração não é apenas cultural, mas também política e econômica, pois reflete a incapacidade de se libertar do sistema capitalista dominante e imaginar formas alternativas de organizar a sociedade.

A espectrologia acaba se revelando como uma ferramenta crítica para entender as contradições culturais do capitalismo tardio e seu impacto na produção de subjetividades (capitalísticas, no sentido Deleuzeano). Ao examinar as formas como o passado persiste no presente e no futuro, Fisher procurou provocar a reflexão crítica e inspirar novos modos de pensar e agir que possam desafiar o status quo e abrir espaços para possibilidades alternativas.

Vários artistas se envolveram com o conceito de espectrologia e incorporaram a estética do passado em suas criações. Entre eles, conforme Fisher investiga,



Mulholland Drive, longa-metragem (cor, som),
Dirigido por David Lynch, EUA, 2001,
147min.

poderíamos citar: *The Caretaker* (James Kirby): O projeto musical de James Kirby baseia-se fortemente em temas assombrados. Sua série de álbuns, conhecidos coletivamente como “*Everywhere at the End of Time*”, emprega amostras nostálgicas e fragmentadas da música de salão do passado, explorando a memória, a deterioração e os efeitos assombrosos do tempo. Ghost Box Records: Esta gravadora independente, fundada por Julian House e Jim Jupp, é especializada em lançar músicas que evocam uma sensação de assombração. Sua lista de artistas, incluindo The Advisory Circle, Belbury Poly e The Focus Group, cria paisagens sonoras que combinam elementos de música de biblioteca, eletrônica vintage e folclore britânico para evocar uma sensação de nostalgia misteriosa. Leyland Kirby: Sob vários apelidos, incluindo *The Caretaker* (mencionado acima), *V/Vm* e *The Stranger*, Leyland Kirby explora os temas de memória, decadência e nostalgia por meio de sua música. Ele incorpora elementos de gravações antigas, *crackle* (estalos) vinílicos e melodias desintegradas para criar paisagens sonoras assustadoras. Burial (William Bevan): Burial é um influente produtor de música eletrônica conhecido por seu som atmosférico e melancólico. Sua música combina elementos de UK garage, dubstep e texturas ambientais, criando uma paisagem sonora assombrosa e emocionalmente ressonante que reflete os ambientes urbanos e a passagem do tempo. O renomado cineasta David Lynch muitas vezes incorpora elementos de nostalgia e o estranho em suas obras. Filmes como “*Mulholland Drive*” e “*Twin Peaks*” evocam uma sensação de assombração e desorientação ao fundir o passado e o presente, borrando as linhas entre realidade e sonhos e explorando memórias culturais coletivas.

É importante notar que esses artistas não estão estritamente presos ao conceito de espectrologia, mas incorporam elementos dela em seus trabalhos, envolvendo-se com ideias de memória, perda e persistência do passado no presente.

Em alguma medida, falar sobre fantasmas no campo conceitual e filosófico tem sido uma constante em diferentes contextos. Na teoria psicanalítica de Jacques Lacan (2008), por exemplo, o conceito de “atravessamento do fantasma” refere-se a um momento crucial no processo psicanalítico em que o analisando (a pessoa submetida à psicanálise) confronta e transcende suas fantasias ou ilusões inconscientes. O termo “fantasma” na teoria lacaniana está associado aos resquícios de experiências passadas, traumas e desejos que continuam inconscientemente assombrando as estruturas de linguagem dos sujeitos. Esses fantasmas podem se manifestar como padrões repetitivos de comportamento, medos irracionais ou conflitos não resolvidos. Lacan acreditava que esses fantasmas exercem uma influência significativa na psique de um indivíduo, influenciando seus pensamentos, ações e relacionamentos. O fantasma, nesse sentido, é a máscara que vacila e que em seu vacilar produz uma possibilidade de entrevisão do real, porque “o real não é nunca senão entrevisto” (LACAN, 2008, p. 19).

Quando Lacan fala em “atravessar o fantasma”, ele se refere ao momento crítico em que o analisando obtém uma percepção de suas fantasias inconscientes e é capaz de ir além delas (entrever). Envolve o reconhecimento e a aceitação da natureza ilusória de certos desejos e crenças que operam em um nível inconsciente. Esse processo é possibilitado pela transferência entre o analisando e o analista. O papel do analista durante algum tempo consiste em se deixar ocupar pela posição desse Outro que marca a história do analisando. Corresponde dizer que o sujeito, para se deixar analisar, necessita investir projetivamente na figura do analista a história de suas principais relações para que, em alguma medida, tome consciência dos fantasmas inconscientes e explore os significados e motivações subjacentes por

trás deles. Por meio dessa exploração, o analisando começa a dismantelar as ilusões e os apegos que o mantiveram preso a padrões repetitivos ou comportamentos disfuncionais, alterando, deste modo, uma cadeia significativa.

Atravessar o fantasma não é um processo simples ou linear, mas sim uma jornada complexa e desafiadora de autodescoberta e transformação. Envolve confrontar crenças profundamente arraigadas, enfrentar emoções dolorosas e trabalhar com conflitos internos. Ao atravessar o fantasma, o sujeito ganha maior agência e liberdade, abrindo possibilidades para novas formas de ser e se relacionar com os outros.

Estamos falando sobre um campo de potencialidades própria à psicanálise na medida em que é pelo vacilo do fantasma que sujeitos podem vir a confrontar e entrever algo do real. Do ponto de vista subjetivo, tudo isso aponta para a questão do neurótico ser, à priori, um escravo à procura de um mestre, justamente porque o mestre será esse Outro capaz de nos manter nessa posição fantasmática de não implicação com o próprio desejo.

Por outro lado, se tanto Lacan quanto Derrida e Mark Fisher seduziram-se pelo conceito de fantasma e, cada um à seu modo, o colocaram nesse território de um retorno em loop do passado sobre o presente; no campo subjetivo do inconsciente, das ideologias e das poéticas artísticas respectivamente; de que modo poderíamos pensar os principais eixos que permeiam as estéticas obsoletas do passado no contexto do vídeo e do cinema digital contemporâneo? Para responder essa pergunta, lanço mão de algumas possíveis direções.

Nostalgia e romantismo: a estética da mídia obsoleta geralmente evoca uma sensação de nostalgia e saudade do passado. Eles carregam um certo valor sentimental e estão associados a uma época passada. Artistas e espectadores podem ser atraídos por essa estética como uma forma de se reconectar com um senso de história, autenticidade e saudade de tempos mais simples. Um filme como *Aftersun* (2023) pode servir como um parâmetro importante nesse aspecto, uma vez que as imagens em VHS expressas durante boa parte da obra revelam para além da sintaxe visual da mídia em si, uma ambientação histórica de um passado recente que muitos de nós, nascidos em meados dos anos de 1980 e 1990, podemos compartilhar em nossa memória como vivências comuns, que poderiam ter sido as nossas próprias.

Autenticidade e materialidade: formatos de mídia obsoletos possuem uma materialidade distinta e presença física que a mídia digital não possui. A granulação do filme, as linhas de rastreamento VHS e a natureza tátil das fotografias analógicas têm um apelo estético único. Eles podem gozar de uma prerrogativa de autenticidade e tangibilidade em comparação com a natureza impecável e efêmera da mídia digital, que pode parecer estéril e intangível. Isso corresponde ao ideal de nitidez e busca por imagens e sons sem ruídos midiáticos que as mídias analógicas imprimiam, cada uma a seu modo.

Subversão e contracultura: A adoção da estética obsoleta da mídia também pode ser uma forma de rebelião contra as tendências tecnológicas dominantes. Em um mundo saturado de imagens digitais de alta definição e técnicas de produção sofisticadas, o uso de mídias obsoletas pode ser visto como um ato de resistência, desafiando o mainstream e adotando uma estética contracultural. Como campo de experimentação que nasce no interior de cada nova mídia, a utilização de tecnologias obsoletas de registro de vídeo e som acabam por apresentar diferentes modos de interpretação da realidade. Nesse sentido, quando um filme é produzido, ou uma



Twin Peaks, série de TV (cor, som),
Dirigido por David Lynch,
EUA, 1990, 47min. 8.ep. 1temp.

canção, existe para além do conteúdo em si um pensamento sobre a própria mídia que irá comportar tal produção. A subversão reside justamente contra o imperativo do novo como o melhor.

Possibilidades experimentais: formatos de mídia obsoletos oferecem aos artistas uma gama de possibilidades experimentais e limitações que podem estimular a criatividade. As restrições e imperfeições inerentes a esses formatos podem levar a resultados inesperados e imprevisíveis, levando os artistas a explorar novas direções artísticas e ultrapassar os limites do que é considerado esteticamente agradável. Em uma conversa com a artista visual Romanita Disconzi, ela comentou que havia uma diferença enorme entre seus vídeos produzidos nos anos de 1970 com sintetizadores de vídeo e a produção de efeitos semelhantes em um computador de última geração. Essa sensação reverbera tanto na redução máxima de maquinaria necessária para produzir efeitos semelhantes quando nos potenciais tecnológicos que só na aparência parecem superados. Dito de outro modo, mesmo que os primórdios da videoarte e seu conjunto complexo de operações e efeitos pudessem ser simulados em um laptop moderno, há uma falta fundamental do corpo tecnológico e uma série de funções fundamentais na prática de artistas que utilizaram essas tecnologias para expressar suas poéticas singulares.

Significado cultural: a estética da mídia obsoleta tornou-se culturalmente significativa e está incorporada na linguagem visual coletiva. Eles carregam associações com períodos de tempo, gêneros ou movimentos artísticos específicos. A incorporação dessas estéticas na produção contemporânea pode servir como referência ou homenagem a ícones culturais, estilos ou momentos históricos. Evocando sensações de época, é possível, em alguma medida, conectar-se pela simulação ao próprio senso de história.

Experiência sensorial: formatos de mídia obsoletos envolvem os sentidos de uma maneira diferente em comparação com a mídia digital. Os sons mecânicos dos projetores de filme, os tons quentes das fotografias analógicas ou o piscar nostálgico das fitas VHS evocam uma experiência multissensorial que pode ser emocionalmente ressonante e imersiva. Esses artefatos, ou mesmo a simulação deles, denotam esse anseio pela presentificação de um certo tipo de fantasma que não é mais uma coisa em si, mas o meio pelo qual ele se apresenta. As tecnologias, com todas as suas mortes, e por algum motivo a humanidade produziu um verdadeiro massacre de mídias, acaba por produzir uma espécie de cemitério onde, ao que parece, artistas tanto revisitam, lançam suas flores, quanto abrem seus túmulos, fazendo verdadeiros rituais de animação. Nesse sentido, as mídias mortas quando postas à viver novamente revelam esse estranho fascínio necromante que alguns artistas investigam em suas poéticas pessoais.

No geral, a sedução da estética da mídia obsoleta na produção artística contemporânea é uma complexa interação de nostalgia, autenticidade, rebelião, experimentação e significado cultural. Essa estética proporciona uma experiência visual e sensorial única que ressoa com artistas e espectadores, permitindo que eles explorem diferentes formas de ver e se envolver com o mundo.

Dando seguimento à essa reflexão, o território complexo que as mídias mortas potencializam pode também ser tensionado com o pensamento de um filósofo como Baudrillard, para quem, na sociedade contemporânea, as fronteiras entre realidade e simulação tornaram-se indistintas, e a distinção entre o original e sua representação entrou em colapso. Baudrillard suspeitava que vivêssemos em um mundo hiper-real, onde os signos e símbolos se tornaram dominantes, onde as

simulações da realidade substituíram a própria realidade.

No contexto de formatos de mídia obsoletos, e tomando emprestado de Baudrillard (1993) seu pensamento, poderíamos ver a simulação estética de mídias mortas como um excelente exemplo de hiper-realidade. A imitação ou recriação dessa estética midiática obsoleta não é meramente uma tentativa de reproduzir o passado ou evocar nostalgia. Em vez disso, torna-se um paradigma para a própria modernidade, onde o simulado se torna mais significativo e sedutor do que o original. Desde este ponto de vista, a simulação da estética da mídia obsoleta é um reflexo de uma sociedade obcecada por imagens, aparências e pela ilusão de autenticidade. Ao abraçar a materialidade e a presença física de formatos de mídia obsoletos, a produção artística contemporânea participa da criação de um mundo hiper-real, onde os significantes e simulações prevalecem sobre a realidade subjacente.

Nesse contexto, ao que parece, a simulação estética de mídias mortas representa parte de um processo mais amplo de simulação e proliferação de signos em uma sociedade voltada para o consumo. É um desejo de uma experiência nostálgica que nunca existiu verdadeiramente, um anseio por um passado que é reconstruído e idealizado através das simulações. A simulação estética de formatos midiáticos obsoletos poderia ser vista como as manifestações de um sintoma de uma sociedade cativada pela hiper-realidade, onde o fascínio pelo passado se torna parte integrante do espetáculo, e as fronteiras entre autenticidade e simulação tornam-se cada vez mais tênues. Em outras palavras, quando pensamos a simulação estética das mídias mortas como um exemplo da condição hiper-real da sociedade contemporânea, corresponde dizer que o simulado tem precedência sobre o real e a busca pela autenticidade se torna uma nostalgia simulada.

O conceito de hiper-realidade de Jean Baudrillard (1993) é um aspecto fundamental de sua estrutura filosófica. A hiper-realidade refere-se a uma condição na qual os limites entre o real e o simulado, ou o original e sua representação, tornam-se borrados ou mesmo indistinguíveis. É um estado no qual os sinais, símbolos e simulações da realidade se tornam mais significativos, influentes e penetrantes do que a própria realidade subjacente.

A hiper-realidade é marcada pela proliferação de simulações, onde representações e cópias da realidade ganham vida própria. Essas simulações muitas vezes se desprendem de seus referentes originais e circulam dentro de um sistema autorreferencial de signos e símbolos. As versões simuladas da realidade tornam-se mais proeminentes e influentes do que a realidade que procuram representar. É como se houvesse uma perda de referencialidade, no sentido de que na hiper-realidade, a conexão entre os signos e a realidade que eles deveriam representar enfraquece ou desaparece completamente. Os signos simulados não mais se referem a uma realidade externa, mas se referem apenas a outros signos em um loop autorreferencial. A distinção entre o real e suas representações torna-se cada vez mais incerta, dificultando o discernimento entre o que é autêntico e o que é simulação.

O desenho dessa conjuntura, no sentido Baudrillardiano, remete à uma dissolução do significado, uma vez que, e à medida que os signos e símbolos se proliferam, seus significados tornam-se vazios ou achatados. É por isso que na tese de Baudrillard (1993) sobre hiper-realidade, o significado torna-se tanto superficial quanto separado de qualquer verdade ou realidade subjacente. A ênfase se desloca da substância ou conteúdo dos signos para sua aparência e circulação como significantes.

Tal como sentia Mark Fisher a espectrologia como um sintoma de um realismo capitalista, para Baudrillard (1993), a hiper-realidade está intimamente ligada à cultura do consumo e à lógica do capitalismo. Numa sociedade movida pelo consumo de signos e imagens, as experiências e produtos simulados prevalecem sobre as experiências autênticas. As representações simuladas da realidade são empacotadas, comercializadas e consumidas, criando uma demanda por mais simulações e experiências hiper-reais. Toda essa reflexão, evidentemente, não deve servir como um aviso para que os artistas busquem autenticidade fora dessa lógica, até mesmo porque tal ideal já não é mais possível. A questão que se coloca é, como o território das simulações de mídia se encarrega de revelar o *Zeitgeist* de um tempo que é o nosso? Em que medida, e aqui voltamos a Baudrillard (1993), estamos imersos em uma era de simulacros?

Simulacros, que são cópias ou simulações que precedem e ofuscam seus referentes originais, são representações hiper-reais desvinculadas de qualquer realidade original. São simulações de simulações que criam uma vertiginosa proliferação de signos que substituem ou obscurecem o real. Esse fenômeno intuído por Baudrillard (1993) pressente uma espécie de colapso da história e do tempo, porque na intimidade daquilo que poderíamos compreender como hiper-realidade, o senso de progressão histórica linear é interrompido ou desmorona completamente. Passado, presente e futuro tornam-se achatados, coexistindo em um presente atemporal onde referências e eventos históricos são reciclados e repetidos como simulações. A história torna-se um espetáculo mercantilizado, onde a nostalgia e as simulações do passado têm precedência sobre um envolvimento genuíno com o contexto histórico. Este texto, evidentemente, não entra na questão da simulação do ponto de vista das inteligências artificiais, uma vez que trato especificamente da simulação no espectro das mídias. No entanto, é possível que essa reflexão muito em breve se desloque de maneira acentuada para a simulação de pessoas em vídeo, suas vozes, como as vozes simuladas de cantores mortos interpretando canções recentes, ou até mesmo casos como o comercial da Volkswagen (2023), onde uma assustadora simulação em vídeo da cantora Elis Regina dirigindo um novo modelo de Kombi da empresa surge como essa presença espectral da imagem do morto.

Essas características da hiper-realidade destacam as maneiras pelas quais sinais, símbolos e simulações moldam nossa percepção da realidade, muitas vezes ofuscando ou substituindo a verdade subjacente. A crítica de Baudrillard (1993) à hiper-realidade levanta questões sobre a natureza da representação, autenticidade e as formas pelas quais as experiências e simulações mediadas dominam nossas vidas sociais, culturais e individuais.

Do ponto de vista de um híbrido conceito de fantasma capaz de dialogar com a reflexão levantada até aqui, as poéticas artísticas que entram nesse circuito parecem ter como objetivo alcançar o território das emoções, evocando uma nostalgia simulada de um passado que nunca existiu. Como uma espécie de desejo de manipulação emocional intensificada, esse fenômeno parece operar uma espécie de reconstrução imaginativa. Ao provocar respostas emocionais intensas do público, tocando sentimentos profundos de emoção, tristeza ou nostalgia, a espectrologia na arte parece empregar técnicas como narrativa vívida, visuais dramáticos, música evocativa e performances pungentes para provocar fortes reações emocionais. Pressinto que isso surja de um fascínio por uma versão romantizada e idealizada do passado, que acaba por criar uma saudade nostálgica de um tempo que talvez nunca tenha existido na realidade. Deste modo, é como se houvesse uma visão seletiva e

com curadoria do passado, enfatizando sua trágica beleza, simplicidade ou autenticidade percebida ao mesmo tempo em que minimiza ou ignora suas complexidades ou falhas. É por isso que no século XXI uma pessoa com visual hippie chic, contracultural, inspirado nos anos de 1960-1970, pode também ser, paradoxalmente, um conservador. É por isso que o fantasma de Elis Regina está cantando em um comercial de uma marca que apoiou a ditadura no Brasil. É por isso que ela canta, neste mesmo comercial, uma canção de protesto contra essa mesma ditadura, composta por Belchior. Estamos em uma era do *Trompe-l'oeil*.

Necromancia: todos os mortos falam ao mesmo tempo, já não se os escuta completamente.

Um aspecto complexo que emergiu das questões anteriores é a interseção de filosofia, arte e tecnologia no contexto da hiper-realidade. O conceito de hiper-realidade de Jean Baudrillard, que engloba a dissolução do significado, a proliferação de simulações e o embaçamento do real e do simulado, se cruza com a produção artística contemporânea e nossa relação com formatos de mídia obsoletos. O fascínio pela estética obsoleta das mídias do passado, como filmes, VHS e fotografias analógicas, pode ser visto como uma resposta à condição hiper-real da sociedade contemporânea. A materialidade e a presença física desses formatos de mídia obsoletos oferecem um contraste com a intangibilidade e a natureza simulada da mídia digital, proporcionando assim uma sensação de autenticidade e uma conexão com o passado.

Nesse contexto, os artistas se envolvem na simulação estética da mídia morta como forma de criticar e navegar na paisagem hiper-real. Ao abraçar as qualidades visuais e sensoriais de mídias obsoletas, eles criam uma ponte entre o presente e o passado, borrando os limites entre autenticidade e simulação e questionando nossa relação com as experiências mediadas. Corresponde dizer que alguns artistas tiveram que, por um imperativo da época, se aproximar de modo metafórico dessa antiga prática que é a necromancia. É curiosa essa constatação, porque diante de toda reflexão sobre a suposta fragilidade das simulações e sua vertiginosa proliferação, talvez estivéssemos tratando, esse tempo todo, de nossa estranha relação com a própria morte.



[VW 70 anos | Gerações | VW Brasil](#),
comercial publicitário (cor, som),
Volkswagen, Brasil, 2023, 2min.

Das pirâmides às casas:

dois complexos mortuários, o tempo milenar ou algumas décadas

Depois de algum tempo de passos lentos nos gramados e na floresta do sítio em que vivo, um passeio de carro e uma visita ao bairro de minha infância e adolescência, me deparei com um fantasma que surgia do passado. Retornar e repetir, palavras importantes para o campo psicanalítico, fazem parte da vida. Nem sempre o retorno e a repetição sinalizam a presença de um sintoma, pelo menos quando sua recorrência se manifesta durante o tempo precedente à realização de uma obra. No meu caso, quando embarco em um carro, com minha câmera, e sigo em direção à antiga casa em que vivi, começo, de modo quase instintivo, à capturar elementos da paisagem a partir de um certo ponto da RS-118, sentido Gravataí-Viamão-RS. Comento com meu irmão que dirige ao meu lado que aquela estrada reta e inóspita era um de meus indicadores infantis sobre a distância de casa. Olhando pela janela, uma vertigem se produz à velocidade de 80Kms do carro. Não se tratava de um ponto específico na rodovia, mas um certo intervalo onde se podia ver tendas de frutas à beira do caminho e dois parques aquáticos de grande porte, além de algumas fábricas. Depois de todo aquele tempo sem voltar a essa casa, um tempo de recolhimento radical e pandêmico marcado pelo medo, um tempo de saudade, como muitos de nós vivenciamos, era, de algum modo, naquele dia, tempo de voltar. O carro avançava, penso comigo que na linha de ônibus TM3, sentido Viamão-Gravataí, devo ter passado, em um dia impreciso, por essa longa reta de asfalto sempre rachado; as rachaduras fazem parte deste percurso. No interior do ônibus famoso pelas altas velocidades, eu sentia a distância de casa, talvez me sentisse estrangeiro ao passar por ali. O sentido de nosso curso é contrário ao da lembrança. Eu me aproximo, à cada milha, dessa casa. Lembro de haver um sentimento elástico, uma malha invisível. É disso que se trata quando alguém como Heidegger (2011) fala sobre saudade da pátria? A pátria seria a rua, a própria Vila Elza, as pessoas, a zona de comércio, uma vila familiar, a minha vila? O tensionamento da distância do lar?

Essa estrada, por sua vastidão e temperamento árido, me fazem pensar sobre uma zona desértica, o fim do mundo, onde Judas perdeu as botas e, talvez, onde eu próprio tenha perdido a inocência. Eu penso no amor, no frescor juvenil, assombrado por uma certa mentalidade de criança. Uma fotografia do parque aquático, com



Fotografia da RS-118, sentido Gravataí-Viamão, março de 2022, 20x14". Acervo pessoal.

... vindos

24 PISCINAS

...PICAL	...BALINHOS	LANCHERIAS
...MA DO LEQUE	...STADIANTE	SALÃO DE FESTA
...RIO DE CHARR	...BURRASCUEIRAS	QUIOSQUES
...A CAVALO	ATA NATIVA	

00 - 51 3447-1... 5 - ITAPEMAPARK.COM.BR



nome de praia, Itapema! Suas grosseiras esculturas de dinossauro foram as primeiras de grande porte que tive contato. Arte vulgar, esculturas de parque, entidades da era Mesozóica, pastiche hollywoodiano de Jurassic Park. Ao mesmo tempo sublimes; eu entrei no interior de uma delas e escorreguei por sua cauda, repetidas vezes, um Braquiossauro mitigado pelo fluxo de entrada e saída dos sócios. Era ali que nos dias de calor e verão íamos em família para mergulhar, onde aprendi a nadar. O desejo pode não ser propriamente uma falta, mas uma coisa pela qual se nada. Se desejei fotografar esse local para além de sua entrada monumental, em um piscar de olhos já havia ficado para trás, como a memória. A casa que ainda estava longe, por uma década atuou como esse espaço imanente; íamos ao parque, é verdade, mas também ao centro da cidade, à capital, ao trabalho e, em algum momento, voltávamos para lá, para esse ponto de atração. A casa de infância parece ser essa espécie de buraco negro em minha história, com a diferença de que era possível e necessário, em algum tempo, sair de seu interior. Mas alguma coisa parece me atrair física e simbolicamente para esse ponto.

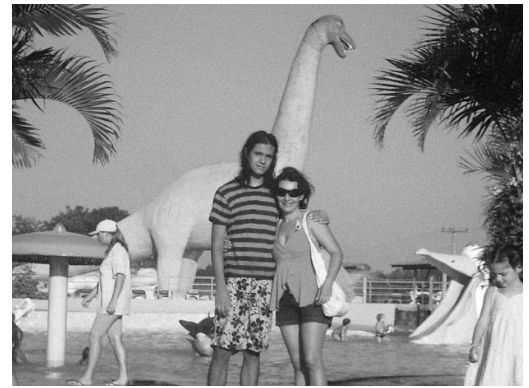
Dois quilômetros à frente, um segundo parque aquático, esse eu nunca visitei. Talvez porque não houvesse ônibus direto que fosse para lá. Meus verões foram no Itapema. Pegamos à direita em um cruzamento e seguimos por uma estrada que parece a mesma de quando nos mudamos para a Vila Elza. Um condomínio de casas caras à direita, uma outra vila pobre à esquerda. Contrastados, o abismo social, diante dos meus olhos, mais uma vez. São aquelas belas casas que víamos das janelas do transporte público, esse tipo de lugar que eu criança desejava morar. Passando por ali, me lembro desse desejo, mas ele parece já não fazer parte de mim, sinto tudo envolto de uma caricata monotonia. Lembro que, para uma criança que pouco saía, aquilo era um referência de qualidade de vida, imaginava aqueles amplos espaços domésticos, um quarto para cada pessoa da casa, paredes altas, espaço para correr. Uma banalidade, era assim.

Passamos por uma parada de ônibus alguns metros à frente da entrada do Autódromo Internacional de Tarumã. Esse lugar tinha o mesmo eterno semblante de abandono, onde se abandonam os lixos domiciliares desde sempre, a inóspita parada de ônibus rodeada de lixos em frente ao condomínio. O lixo como marca periférica fazendo um sulco entre aquelas construções e a pista de corrida. Curvas, o carro segue, fluxos, curvas fechadas, vegetação ao redor. O percurso que antecede a chegada à Vila Elza é tomado por campos e antigas figueiras à beira da estrada. É possível que um dia minha mãe tenha decidido se mudar para lá com seus filhos em virtude desse impacto visual, desse pórtico sob forma de paisagem, sem placas de boas vindas, mas cheio de horizontes. Meu irmão diz que essa passagem sempre o comoveu, estávamos pensando a mesma coisa.

Enquanto o carro invade o território da Vila Elza, percebo algumas dessas casinhas com telhado de asnarias, embora nesse momento elas não sejam o meu foco de atenção. Fotografo uma ou duas, sem saber porquê. Uma estranha familiaridade talvez começasse a se esboçar.

Uma hora se passa.

Em um desses momentos silenciosos entre um assunto e outro, fico curioso para entrar em no quarto desocupado de meu irmão. Olhando ao redor, vejo um velho roupeiro em frangalhos, algumas poucas roupas, caminho vagueando o olhar até uma estante vermelha de madeira compensada com alguns objetos, há uma caixinha da Fujifilm, estampada com a fotografia de um antiga câmera digital, eu a pego, abro e encontro uma câmera. Tento ligar e vejo que a bateria está estufada,



Arquivo familiar, Fotografia digital P&B, meados de 2008, 11x8".



Zona de descartes, redondezas do Autódromo Internacional de Tarumã. Fotografia P&B, março de 2022, 20x14". Acervo pessoal.

PÁG. 36

Fotografia da entrada do Itapema Park, RS-118, 11800 - Tijuca, Viamão, março de 2022, 20x14". Acervo pessoal.



Estrada de acesso à Vila Elza, Viamão, março de 2022, Fotografia Digital P&B, 20x14".
Acervo pessoal.

no espaço de memória vejo um cartão de memória de 2 gigabytes anexado. Meus olhos brilham. O que haveria de ter ali?

Removo o cartão e o monto em minha câmera fotográfica. Ao visualizar os arquivos, me deparo com 20 fotografias em sua memória interna, datadas de julho de 2014, dois meses antes de minha mãe falecer. Entre minha última visita, a atual e as fotografias de 2014, algo havia mudado. Meu desejo, que até aquele momento era de registrar uma série de fotografias sobre essa passagem à casa de infância é abalado por uma transposição temporal, um encontro com o passado. Eu encontrei essas fotografias, elas me encontraram? A inquietação sobre como determinados documentos são incorporados aos meus arquivos de trabalho, o tempo que se justapõe em meio a registros longínquos e recentes, o entretempo que permanece velado e a natureza espectral de imagens familiares nunca vistas se tornam, naquele momento, um índice de possibilidades.

Como poucas fotografias, 20, seriam capazes de se desdobrar, de marcar uma certa presença em meu itinerário, uma presença espectral? As fotos me olhavam. Os cômodos vazios me olhavam. A decoração rizomática e carregada de cores, a superfície vinílica tabuleiro de xadrez preto e branco que revestia o velho assoalho, os antigos retratos pendurados na parede, as marcas de cupim, o pátina das paredes,

ocorrência da falta de tinta, os cômodos que nos acomodaram parte da vida. Ali, talvez, eu tenha criado uma certa concepção de mundo, tenha vivido essas experiências inaugurais que marcam uma história para sempre. Era como olhar e ser olhado. Pode ser que nesse momento eu também tenha entendido o que Derrida (1994, p.180) queria dizer quando enuncia que “a técnica para ter visões, para ver fantasmas é, na verdade, uma técnica para se fazer ver pelos fantasmas”. E havia pelo menos um fantasma pelo qual eu sempre me interessei, o fantasma autobiográfico. Pensar o autobiográfico sob essa perspectiva é dizer, como descreve Rodolpho Gasché (1997, p. 172), que “o fantasmático é o espaço no qual a representação é fragmentada”. Se considerarmos essa natureza fragmentária dos fantasmas poderemos ver que a autobiografia não consiste somente de um resgate de memórias passadas em uma certa narrativização, até porque, como a psicanálise nos ensinou, a memória e a fantasia são amigas íntimas. Indo um pouco mais adentro, mesmo que a memória seja um dos fragmentos, teremos também o instantâneo fotográfico e o acontecimento registrado como um índice de abertura, o convite de meu irmão para fazermos esse passeio e a espontaneidade desse fato ordinário, o trajeto escolhido para chegar até lá, ou ainda as direções pela qual, do carro, meu olhar se dirigia. É justamente entre uma coisa e outra, nessa opacidade do presente, que os fantasmas, ao que parece, agem.

A visita se desenrola, as horas passam, meu irmão quer ir embora e eu irei com ele. Seguimos para seu apartamento em Gravataí. Antes de jantar, conversando sobre essas fotografias, lembro de algumas outras fotos, do desmanche da casa. Pergunto se ainda existem e ele diz que sim. Essas fotografias, haviam sido registradas por ele. Segundos se passam e ele as localiza. Um contraste, mais um, o passeio, os passados, a casa, o desmanche, o trajeto. Haveria alguma história querendo se manifestar. Eu não poderia falar aqui, nessa narração em órbita da obra, sobre o prenúncio ou a estranha intuição sobre o acontecimento que foi construir o curta-metragem 5.40x5.40, mas é possível dizer que tudo se deu nesse dia de encontro com as fotos. De modo que, se isso não tivesse ocorrido, não existiria filme. É interessante pensar que esse filme, sem as fotografias, era impossível. Um acontecimento, nos diria Derrida (2001), é algo que nos é chegado por uma via vertical, não se pode observar no horizonte de eventos sua possibilidade de aproximação. Ao mesmo tempo, tomando as palavras do filósofo:

Se posso inventar o que eu invento, se eu sou capaz de inventar o que invento, isso quer dizer que a invenção segue de certa forma uma potencialidade, um poder que está em mim, também isso não traz nada de novo. Isso não faz acontecimento. Eu sou capaz de fazer chegar isso e por conseguinte, o acontecimento, o que chega ali, não interrompe nada, não é uma surpresa absoluta. Do mesmo modo quando eu posso dar: se eu dou o que posso dar, se eu dou o que tenho e, que posso dar, eu não dou. Um rico que dá o que ele tem, ele não dá. É preciso como dizem Plotino, Heidegger e Lacan, dar o que não se tem (DERRIDA, 2001, p. 240).

Eu tinha, nesse momento, a experiência de uma visita, algumas fotos e um desejo de tornar isso tudo alguma coisa, produzir algum sentido. Mantenho-me durante dias em uma profunda meditação, durante as aulas, muitas vezes meu pensamento fugia para essas fotografias. Não havia hora, nem controle sobre o momento em que eu seria tomado por esses pensamentos. Eu já estava trabalhando. No fim da tarde, depois de as galinhas irem dormir, me sentava, como sempre faço, em um degrau nos fundos do sítio que tem como vista uma depressão, um vale e uma floresta. Como dimensão sonora, essa vista é acompanhada do som de muitos



5.40x5.40, Fotograma do Documentário (P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.

insetos e um ruído branco do riacho, escondido, lá embaixo, pela mata ciliar.

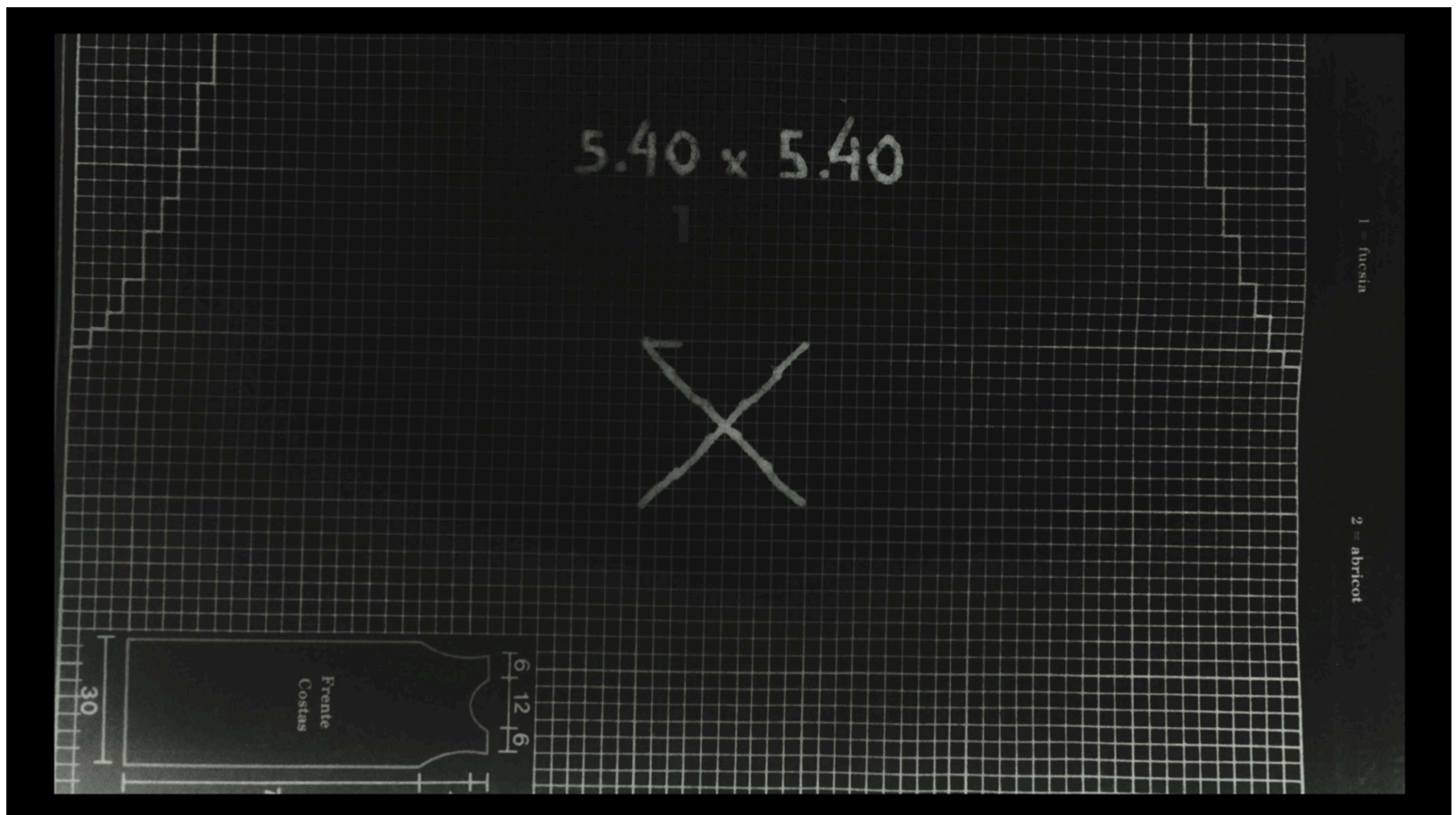
Em uma certa manhã, acordo e me sento em frente à ilha de edição com essas fotografias, começo a manipulá-las: essa foto primeiro, depois essa, essas aqui passam como que voando, meio segundo para cada, aqui um zoom out lento e demorado. Começar a montar um novo trabalho é sempre como aprender a falar alguma coisa que não se sabe. Embora a assimilação da linguagem do cinema lubrifique alguns movimentos de articulação na linha do tempo, diante de um filme-por-vir não se sabe bem o que pode acontecer.

Entre muitos arranjos preliminares, tento articular um embrião. Percebo que embora a autobiografia seja um modo de operar, seria interessante talvez abrir ligações, estabelecer ressonâncias com alguma instância minimamente social. No fundo eu queria poder dizer com um certo conforto que o trabalho era um ensaio sobre o luto pessoal e coletivo que circundava os processos de desaparecimento residencial, que esse desaparecimento era uma marca em histórias de pessoas que, como eu, ali viveram parte de suas histórias. Me recordo de nesse momento ser tomado por esse afeto estranho do desaparecimento da casa, um desejo de voltar um pouco no tempo e entrar em seu interior mais uma vez, um desejo vagamente formulado. Nessa tentativa primeira de elaboração eu parecia querer dizer que “comigo foi assim, que eu tive uma casa, que nela uma infinidade de coisas se passaram, que seu desmanche não apaga essas memórias, mas que com ele alguma coisa também se perde e permanece, ao mesmo tempo”. Em alguma medida, acho que eu desejava tratar essa memória da casa de um modo delicado que não violasse um certo todo da experiência que se passou tanto no plano daquilo que se viveu objetivamente, quanto daquilo que se sentiu ali, no sentido do *pathos*. Gostaria de fazer um desvio muito rápido nesse momento para dizer que, em se tratando de uma casa velha e pobre, de uma vila que teve origem em uma região rural, mas que com o tempo ficou cada vez mais próxima da cidade, a vivência, a minha, foi sempre marcada por uma sensação estranha de que o pobre tem um determinado retrato que percorre do anonimato absoluto, porque julga-se que ele não vive nada que mereça uma narração, quanto o contrário, uma certa invasão vertical que o conjuga no lugar do coitado. Diante disto, era necessário, de onde falo, articular alguma coisa que representasse essa dimensão material explícita da casa de modo absolutamente delicado e honesto. É por isso que num momento mais avançado do processo de montagem, com efeito, foi preciso, entre outras coisas, falar uma língua não materna.

Esse primeiro dia passa. Tarde da noite, olhando as fotografias nessa linha do tempo virtual, revendo a casa repetidas vezes, penso na recorrência dessa arquitetura na Vila Elza. Eu sabia que, naquele lugar, ainda existiam casas como aquela que um dia foi a minha. Decido nesse momento, que era preciso mapear todas as construções existentes. Penso em falar com meu irmão para irmos até a Vila Elza novamente e circular pelas quadras, fotografando essas casas. Penso em ir sozinho, de ônibus, porque não dirijo. Penso que não tenho recursos financeiros para esse deslocamento. Penso em escrever um projeto para um edital. Penso, agora racionalmente, que talvez essa ânsia pudesse ser satisfeita de modo virtual, pelo mapa. Isso alivia minha angústia, trabalhar com o que se tem e com o que se pode e não deixar de fazer por uma suposta falta de acesso. Lembro de minha mãe que costumava encontrar soluções sempre que algum desafio lhe atravessava o destino.

Acordo cedo e começo a navegar pelo *Google Maps* utilizando a vista de satélite. Em um primeiro momento, decido ir direto ao *Google StreetView*⁴, rua por

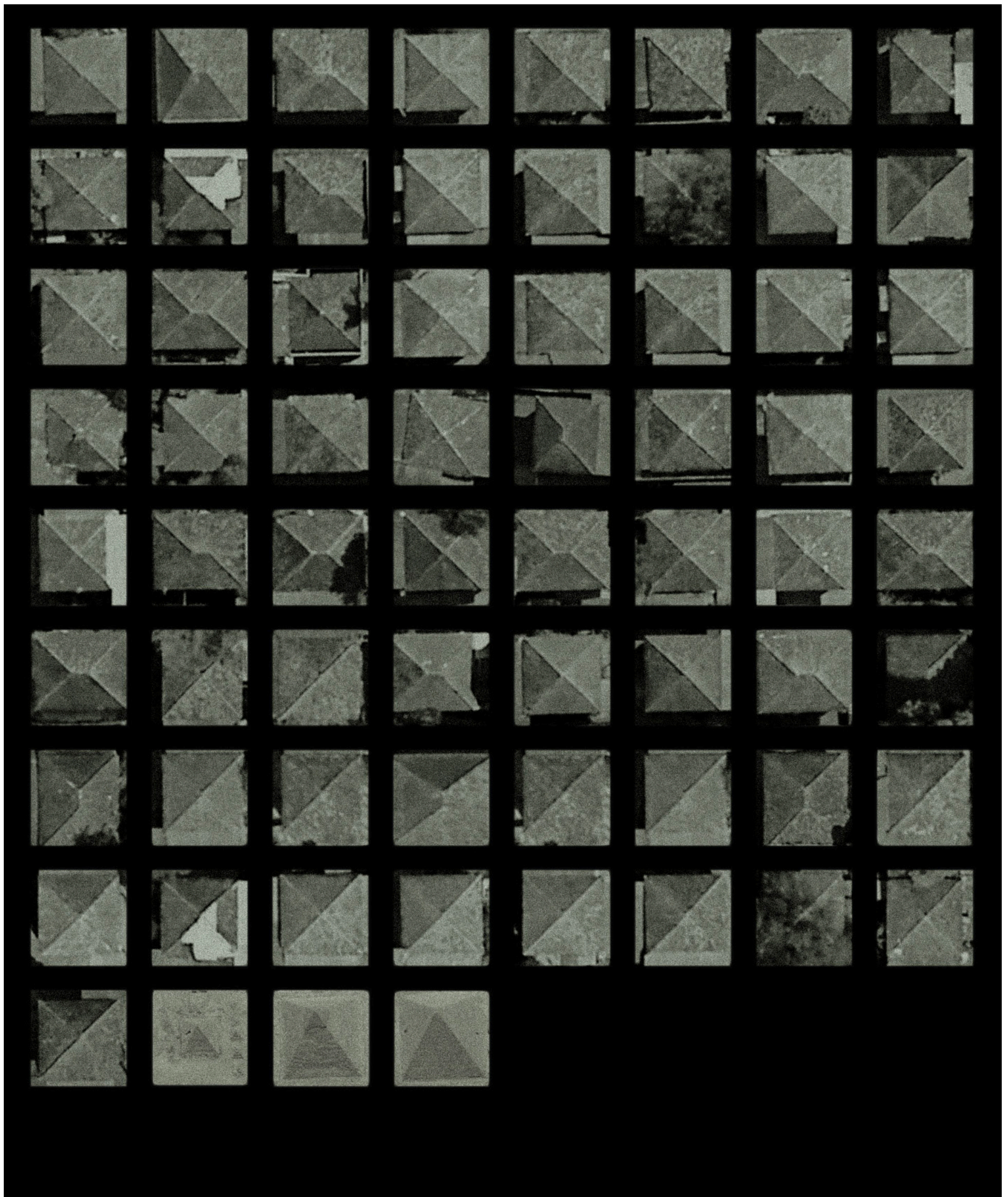
4 A recorrência do termo *Google StreetView* será abreviada por sua sigla GSV, na sequência do



rua, quadra por quadra, capturando a imagem da fachada de cada uma dessas casas. Para fazer essa entrada no GSV, no entanto, é preciso localizar pela vista área o local que se deseja mergulhar. É nessa operação que os telhados das casas me saltam aos olhos. Eu não precisava me manter cego, em um primeiro momento, pelas vistas das ruas. Desde o céu, era possível ter um panorama, saber em quais quadras essas casas ainda existiam, qual o perímetro de suas aparições no mapa da vila, para depois registrar a imagem dessas fachadas arquitetônicas. Essa visita simulada já continha em si, por suposto, o privilégio visual de uma espécie de voo.

Olhando a Vila Elza de cima, a primeira coisa que pulsa são esses telhados. Plasticamente, eles se apresentam sob a forma de quadrados com um x em seu interior, dotados de uma característica tonalidade amarronzada, fruto das telhas francesas de barro. Não se tratava de uma cartela psicométrica preenchida, campos onde se marca o X da questão. Ali estão elas, as casas, não é possível confundí-las. Esse símbolo opera uma abertura e eu o assisto de cima, de uma virtualidade panóptica de satélite, dessa vista privilegiada que, nós sabemos, as tecnologias de guerra se valem, mais do que nunca, para observar, controlar, mirar e explodir alvos. Meu movimento é contrário ao da guerra, ele se utiliza da “satelitização do real na transcendência do espaço”, como diria Baudrillard (1991, p. 154), sem, no entanto, fazer morrer a fantasia. Se para Baudrillard (1991, p. 173) estaríamos fascinados por todas as formas de desaparecimento e isso é a marca geral de nossa “melancolia e fascínio na era de transparência involuntária”, o filme, objeto deste ensaio, faz um movimento de contorção, de desestabilização e re-encenação do desaparecimento.

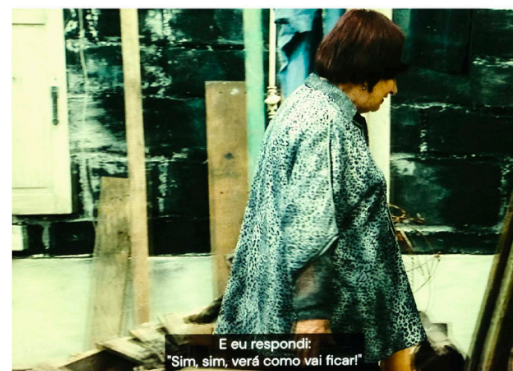
5.40x5.40, Fotograma do Documentário (P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.



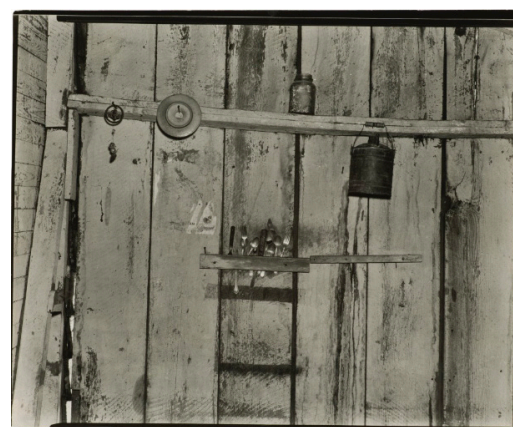
O desaparecimento me fascina. Mas ele ainda não me é apresentado como topos desse filme por- vir que me assombrava. Havia, portanto, esse tal efeito de viseira pelo qual o fantasma do rei em Hamlet é descrito por Derrida (1993). Uma viseira que demonstra uma certa condição que consiste em “sentir-se visto por um olhar com o qual sempre será impossível cruzar o nosso” (DERRIDA, 1993, p. 21). O que afinal eu procurava investigando essas casas?

Depois de ver o número de casas pela vista aérea, aproximo a imagem até entrar na simulação do GSV. Capturo pela tela do computador dezenas de imagens das fachadas desses lares e, em algum momento, percebo que alguns deles, inexistentes na imagem de satélite, estavam ali, mais vivos do que nunca, em pé. Observo que a datação das imagens entre o GSV e a vista aérea continha um intervalo temporal de 4 anos entre 2018 e 2022. Me dou conta de que, obviamente, o imageamento de satélite é atualizado mais frequentemente porque sua varredura é feita a partir do espaço, sem o empecilho do GSV na dependência de um carro, mapeando rua à rua, mundo à fora. Esse intervalo temporal de 4 anos me faz ver o desaparecimento, esse fade-in, *devir* desaparecimento. Eu já imaginava que essas casas estavam sumindo, lembrava de vizinhos que haviam construído novas residências nos lugares das antigas. Mas não pensei que observaria isso na virtualidade do mapa. Nesse instante, sou tomado por um sentimento de morte, no sentido simbólico, penso no quanto valorizamos obras faraônicas, arquiteturas valiosas no sentido histórico, ao passo em que se registra essas construções, documentando-as sob a forma de fotografias, textos, filmes, suas sublimes existências. Construções assinadas por grandes arquitetos, ou ainda as construções típicas de uma época, lugares onde o valor certamente é inestimável. Penso nas centenas de fotografias que documentam o ineditismo da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, a Casa das Canoas de Niemeyer, a residência de Vilanova Artigas, A Casa das Samambaias, o sem fim de belos projetos pelo mundo, expostos em belos filmes no cinema, no YouTube. Penso, “porque diabos essas casinhas não possuem sequer uma nota de rodapé?”. Penso no “pardieiro”, pelo qual o pai de Agnès Varda se referiu ao visitar a casa que a artista teria escolhido para viver na Rue Daguerre, quando ainda era uma desconhecida. Como meu atravessamento pela psicanálise sempre pulsa diante de questões dessa natureza, eu devolvo perguntando: “O que posso fazer com isso?”

Assisto de meu ateliê que a existência dessas casas está ruindo, que elas são construções populares que pulularam em uma época sob o fantasma da reprodução, da cópia e do igual que, o tempo revela, não faz com que os pobres que ali residem não as diferenciem, ao seu modo, através da decoração, da escolha da cor, dos puxados em alvenaria para cozinha e banheiro. Lembro da fotografia *Kitchen Wall in Bud Fields House (1936)* de Walker Evans, a sensibilidade do fotógrafo que teria sido designado para retratar a vida simples de famílias no Alabama da década de 1930. Sua curiosa fotografia que enquadrava a simplicidade de algumas tábuas da parede de uma cozinha, os utensílios pendurados de modo organizado no interior desse lar anônimo. Lembro da sondagem estética que Jacques Rancière irá fazer em relação à essa obra e, se me permitem, um certo cinismo de uma de suas perguntas, a saber: se “esses elementos estéticos são efeito dos acasos da vida pobre ou se resultam do gosto (sic) dos ocupantes do lugar”? (RANCIÈRE, 2014, p. 112). No fundo, Rancière parece sondar se, afinal, os pobres possuem gostos estéticos. Penso nas pirâmides, na semelhança com os telhados, pela forma e pelo simbolismo de morte. O x, a forma, a recorrência disso no mundo, a historicidade das pirâmides, o seu lento ruir, as casas, seus telhados, forros nunca habitados senão pela vacuidade



Les Plages D'Agnès, Documentário (Cor, som), Dirigido por Agnès Varda, França, 2008, 108min.



Walker Evans (*American, 1903–1975, Kitchen Wall in Bud Field's Home*, Hale County, Alabama, 1936, Impressão de gelatina de prata, Imagem: 7 3/4 x 9 1/2 in. (19.7 x 24.1 cm); sheet: 7 7/8 x 9 5/8 in. (20 x 24.4 cm), Museum purchase through the National Endowment for the Arts Grant, 75.16.

PÁG. 42
Gabriel Celestino (*Pirâmides, casas, uma vila*, 2022, Colagem Fotográfica P&B, Imagem: 9 3/4 x 11 3/4 in. (25.5 x 29.9 cm) Acervo pessoal do artista.

de um escuro infinito, como as câmaras funerárias.

Uma metáfora se faz não por uma maquinação planejada, é algo que, de repente, acontece. Como figura de linguagem poderíamos pensar a metáfora como um desses cômodos de uma casa, tomando emprestado o pensamento de Heidegger (1999), para quem a linguagem é a casa do Ser. E se de fato trata-se de uma casa, como dirá Wolfreys (2002), ela será à medida em que o é pelo deslizamento, excesso e diferença, tudo aquilo pelo qual seremos sempre e a cada vez deslocados por uma fantasmagórica alteridade.

Eu agarro essa metáfora entre as pirâmides e os telhados porque o contraste entre essas duas construções é mediado por um grande abismo. É nesse grande abismo que mora o absurdo de ver a resistência milenar, a grandiosidade e casa dos mortos como casa da biografia, do despertar do desejo, do desmanche como morte e da morte como desmanche. A temporalidade das pirâmides e das casas é diversa, na casa se desenrola a vida, nas câmaras faraônicas o morto espera pelo renascimento. A metáfora se fez pela observação de um rastro entre as formas das pirâmides e das casas vistas desde o céu. Um rastro, como diria Derrida, é aquilo “que não se deixa resumir na simplicidade de um presente” (DERRIDA, 1973, p. 81). É curioso como esse rastro enunciado na imagem desperta uma teia fantasmática que irá proceder em seguida sob a forma de uma longa viagem virtual do Vale do Rio Nilo à Vila Elza, em Viamão, no Brasil. Eu vou para África, é certo, mas no filme, eu venho de lá.

Antes de navegar até o complexo mortuário de Gizé, começo a gravar a tela de meu computador. Essa tomada não é ensaiada, eu a penso, não planejo os movimentos que irei fazer, simplesmente gravo a tela do computador à medida em que opero essa ida até as pirâmides. O mundo, real ou virtual, é essa coisa pela qual somos lançados. Como quando desembarcamos em uma cidade desconhecida, sozinhos, e acabamos caminhando por um itinerário que, ao fim do dia, já não se poderia dizer com precisão o número de curvas pelas quais se passou, ou o número de pessoas pelas quais se cruzou. Esse presente da descoberta, da viagem pelo mapa, eu o demonstro no filme através do primeiro grande plano de abertura. Ao passo em que observo as pirâmides de cima, começo a manipular os eixos de visão, centralizando uma a uma. Quéops, Chephren, Miquerinos, nessa ordem. Um zoom out virtual termina essa aproximação através de um grande distanciamento planetário.

O planeta terra visto do espaço, mesmo que pela colagem fotográfica da Google, é algo absolutamente fascinante⁵. Há aí, como em todas as imagens, uma misteriosa face oculta que consiste na própria impossibilidade do ver-se o todo do mundo. Uma parte oculta que, de modo enigmático, nos lança seu olhar. O dar-se-a-ver do mundo, como diria o psicanalista Maximiliano Cosentino (2019, p. 149), é anterior ao que se vê, pois é na medida em que o mundo te olha que abandonas o olhar em favor do ver. Corresponde dizer que o mundo não atrai o olhar do sujeito, ele é dado à ver. Essa questão não deixa de ser, a cada vez que surge, uma problemática no campo da metafísica moderna. Heidegger (1999, p. 273) já havia proposto em *Ser e Tempo* que, em se tratando do problema da realidade, no sentido da questão “se um mundo exterior é simplesmente dado e se é passível de comprovação”, o que se vislumbra é uma questão impossível de se responder. Mas aqui, talvez, uma relação possa ser estabelecida. Na medida em que aproximamos a questão do olhar,



Printscreen do Google Earth, documento de estudo sobre a vista aérea das pirâmides, 2022, Imagem: 26¾ x 17 in. (67.8 x 43.4 cm). Acervo pessoal do artista.

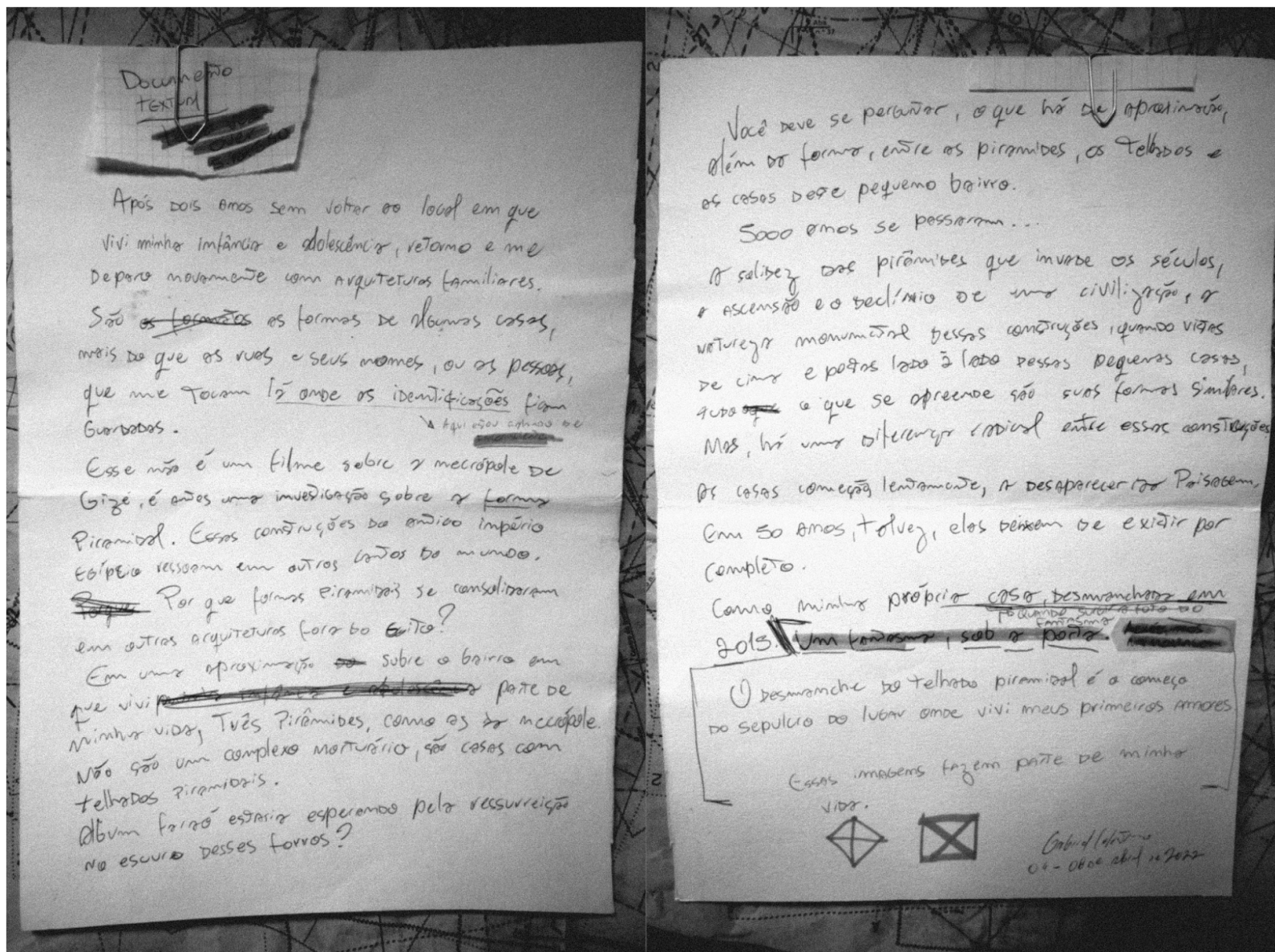
⁵ Esse fascínio será importante, por exemplo, na construção de *Space for Ordinary People* (2022), onde investigo um distanciamento planetário na visualidade da obra.

esse ponto de inapreensão e evanescência pela qual o sujeito depende no registro do desejo, o olhar que monta do mundo uma certa imagem desde seu ponto mais obscuro, o olhar, mais do que qualquer objeto, como proposto por Lacan (1985), é desconhecido. É justamente na articulação de um pensamento sobre esse desconhecimento originário, nessa coisa que, afinal, olha sem ser vista, que espectra, que algo parece fazer correspondência com o fantasma derridiano.

Sigo para o Brasil, atravessando o Oceano Atlântico, como um dia seguiu algum navio negreiro com meus ancestrais africanos. Há que se dizer que esse filme é feito por um homem filho de pai negro e mãe branca e que, entre o Brasil e a África, boa parte de minha historicidade se perdeu, a ponto de ser, hoje, impossível eu saber quem veio de onde, de que região. Isso é um buraco histórico, um assombro paralelo que me acompanha. Ele é implícito no filme e eu o pontuo nesse momento porque foi algo que me ocorreu após a finalização da obra, como uma instância inconsciente que se denuncia à posteriori. Nesse sentido, não é por um mero semblante que evoco a questão do rastro em Derrida (1973) em um momento como este. Faço isso pelo simples e angustiante fato de que o que me é remetido nessa obra diz respeito, também, à um passado absoluto que me obriga a pensar um outro passado, já indisponível no sentido da compreensão porque já não é presença modificada, um presente-passado (DERRIDA, 1973). Tocar os fantasmas de origem, no meu caso, é me colocar em relação com essas assombrações, é dizer, para usar uma expressão do filósofo da desconstrução, que “o tempo morto age” (DERRIDA, 1973, p. 83-84).

As imagens de satélite e as fotografias da casa se articularam de modo que havia ali um filme, um protótipo. O texto para contar essa história, no entanto, não estava dado. Foram dias de caminhadas e paradas em determinados pontos do sítio, sentado na floresta, pensando sobre esse filme por vir. Como dizê-lo, que palavras usar, em que tempo e tom? Isso tudo decorre em um eterno silêncio, as vezes aparentemente vazio de sentido, um nada, um estranho vazio por onde eu deposito uma certa espera. Esse nada silencioso, Heidegger (1999, p. 16) assinalou, “trata-se de um nada criativo, um nada que deixa tudo originar-se [...] um nada que constitui o ser-no-mundo”. Esse momento de silêncio, esse eterno silêncio, é o lugar pelo qual tudo que pode ser dito se encontra acolhido, é nele que reside, como dirá Guimarães (2017, p. 29), “a concentração máxima de todo dizer possível!” Esse silêncio enigmático parece ser irmão, em uma camada outra, ao segundo tempo Lacaniano (1998), o tempo de compreender, que se passa em uma certa quietude, mas que opera no interior da facticidade da vida. E o meu silêncio, afinal, era o silêncio da razão. Ancorava-se diante de um enigma, o enigma do sumiço histórico que se lançava muito além das paredes da própria casa desmanchada, um sumiço histórico silencioso que parecia me olhar à espera de uma resposta precipitada. Decido escrever, o texto sai, palavras deitadas na frente e no verso de uma página, uma atrás da outra. Me precipito e sou engolido pela metáfora. Dela, não se poderia mais fugir.

Levando até as últimas consequências o uso dessas tecnologias de controle da Google, essa gigante que nos olha, traduzo o texto para uma outra língua com um tradutor. Não me importava fortemente com os equívocos idiomáticos que isso poderia acarretar, conhecia um pouco o idioma Francês e sua escolha se deu também porque tanto é difícil aprendê-lo quanto era difícil, naquele momento, falar francamente sobre cicatrizes autobiográficas. Em francês eu me posiciono como um outro, minha voz é uma outra, as palavras são outras, a história é minha. É um exercício de distanciamento e aproximação que opera no momento em que articulo



Manuscrito em português, frente e verso, documento de trabalho, abril de 2022, Imagem: 7¾ x 11¾ in. (19.8 x 29.7 cm). Acervo pessoal do artista.

O esqueleto do manuscrito foi escrito em 04 de abril. Na sequência ele foi modificado, corrigido, palavras foram alteradas e acrescentadas entre os dias 05 e 08 de abril de 2022. Finalizada essa etapa, o escrito foi traduzido para o francês com auxílio do Google Tradutor.

um imaginário de origem e de fim. É uma ancoragem sobre o abismo mesmo de uma diferença. Entre as pirâmides, a França e a Vila Elza, temos um triângulo, uma das faces das formas piramidais. Entre a África e o Brasil, assombro a história com esse idioma, o Francês, idioma que, cabe salientar, é língua colonizadora. Falo um idioma que não compreendo completamente para também visualizar uma certa violência histórica que é, jogar de um ponto no mundo à outro, todo um povo, operação essa capaz de matar uma história. Em última instância, até onde consigo ver, é possível que ao falar um idioma que remete à todo um imaginário erudito da filosofia e da arte eu também tenha questionado: pode um pobre, com uma casa pobre, saído de onde saiu, fazer cinema, narrar sua história deste modo?

Gravo uma primeira versão, não gosto da pronúncia de algumas palavras, regravo algumas vezes enquanto assisto ao plano silencioso de imagem. As palavras saem como que um canto⁶, uma voz que procura cantar no tempo da imagem, uma

6 Meu trabalho sofre grande influência da música e do uso da voz como instrumento de comunicação afetiva. Embora eu não cante efetivamente, em minha poética, costumo gravar minhas narrações tendo como retorno por fones de ouvido tanto a composição sonora escolhida para o

voz que canta a peregrinação, o arcaico, o pessoal e o coletivo, o desaparecimento material e a permanência da metáfora na atualização do desmanche. Aquilo que havia sido uma certa unidade fenomenológica, o desmanche em si, a casa desmontada, se torna com o filme, a cada vez que alguém assiste, um simulacro (Baudrillard, 1991). É como se eu amaldiçoasse a casa para sempre, como se mantivesse ela meio viva, meio morta, quase morta, por um fio. Fúria do desaparecimento, fazer desaparecer mais uma vez, fort-da Freudiano, o intervalo necessário que inaugura o tempo psíquico. A maioria dos cineastas, se não todos, no processo de montagem, assistem numerosas vezes esse movimento de abertura que se faz no interior dessa linha do tempo.

Como consequência dessa cena de desaparecimento, começo a me interessar por essas vistas topográficas planas e absolutas, céus artificiais sem atmosfera, satélites que varrem cada canto onde não há sinal de nuvens. A imagem do globo da Google é um simulacro. As condições climáticas, influenciadas por nós, quer saibamos, consideremos ou não, criam uma película de obscuridade para o anseio de controle total da visão sobre as topografias terrestres. Aqui as nuvens são como as resistências inconscientes. A impossibilidade de olhar estrelas, a física moderna nos ensinou, é um bloqueio do olhar para o passado. O mundo enuviado é o mundo das compressões atmosféricas, sua forma fenomenal é espectral. A autobiografia é uma coisa assim, meio enuviada. O espectro, para Derrida (1993, p. 28-29), é aquilo que já não existe ou nunca existiu mas que permanece mais eficaz do que uma presença viva. Essas casas se movem à maneira de um fantasma. E ao mesmo tempo, nada-querem-dizer, elas são, você terá que concordar, entidades silenciosas.

Uma história não se conta sem conflito, assim como minha posição diante do pensamento em conflito dos teóricos que aqui faço dialogar, desses fantasmas incompatíveis que se manifestam em Heidegger, Lacan, Derrida, para citar três. Dessa interdição teórica que impede, como diria Derrida (1973), o exercício da *différance*⁷, de operar uma certa sorte de precauções, referências, notas, citações, colagens, suplementos que, à priori, demonstram esse nada querer dizer. Toda constelação de fenômenos vividos, toda articulação técnica, todo jogo de palavras que aqui invoco, não deixam de manter um silêncio à prova de vilipêndios a obra em questão. Como descreve Colin Davis (2005, p. 375), à respeito de uma certa dimensão do segredo imanente ao motivo do espectro em Derrida:

Conversar com espectros não é feito na expectativa de que eles revelem algum segredo, vergonhoso ou não. Em vez disso, pode nos abrir para a experiência do segredo como tal: um desconhecimento essencial que fundamenta e pode minar o que pensamos que sabemos (DAVIS, 2005, p. 375).

filme quanto minha própria voz. Nesse sentido, sinto como se minha narração se articulasse ao modo de uma espécie de canção falada, com suas pausas, introdução, estrofe, refrão, etc. É curioso, porque o conceito de Hautology, ou Hantologie, em Derrida, se tornou um movimento cultural e artístico que, nos anos 2000, se manifestaria sobretudo na música underground sob a forma de composições assombradas por artefatos sonoros e *samples* (frações de músicas) retirados de mídias e canções antigas. Essa interferência do passado sobre produções contemporâneas levará o pensador inglês Mark Fisher a sustentar a atualização desse conceito Derridiano em seu famoso Blog K-Punk.

7 *Différance* e Traço são conceitos Derridianos desenvolvidos anteriormente ao espectro. Embora designem sentidos diversos, eles possuem uma semelhança fundamental entre si que corresponde ao fato de que todos permanecem como termos que não gozam de uma existência puramente positiva (FISHER, 2014).

Après 2 ans sans retourner à l'endroit où j'ai vécu mon enfance et mon adolescence, je reviens et me retrouve avec une architecture familière.

Ce sont les formes de certaines maisons, plus que les rues et leurs noms, ou les gens, qui me touchent là où sont conservées les identifications.

Un inconscient visuel palpite.

Ce n'est pas un film sur la nécropole de Gizeh, c'est une enquête sur la forme pyramidale. Ces bâtiments de l'ancien empire égyptien résonnent dans d'autres coins du monde.

Pourquoi les formes pyramidales ont-elles été consolidées dans d'autres architectures en dehors de l'Égypte?

Dans une approche du quartier où j'ai vécu une partie de ma vie, trois pyramides, comme celles de la nécropole. Ce ne sont pas des complexes mortuaires, ce sont des maisons aux toits pyramidaux.

Un pharaon attendrait-il la résurrection dans l'obscurité de ces plafonds? Vous devez vous demander, quel est le rapprochement outre la forme, entre les pyramides, le toit et les maisons de ce petit quartier. 5000 ans ont passé.

La solidité des pyramides qui envahit les siècles, l'essor et le déclin d'une civilisation, la monumentalité de ces constructions, vues d'en haut et juxtaposées à ces petites maisons, on n'appréhende que leurs formes similaires. Mais il y a une différence radicale entre ces constructions. Les maisons commencent lentement à disparaître du paysage. Dans 50 ans, peut-être, ils cesseront d'exister complètement.

Comme ma propre maison, démantelée en 2015.

Un fantôme, sous la porte. Le démantèlement du toit pyramidal est le début du sépulcre du lieu où j'ai vécu mes premières amours.

Ces images sont partie de ma vie...

Escrito traduzido para o francês, documento de trabalho, abril de 2022. Acervo pessoal do artista.

Para Davis (2005), quando atendemos ao fantasma, estamos em intimidade à uma espécie de injunção ética, na medida em que o espectro “ocupa o lugar do Outro Levinasiano: uma intromissão totalmente irrecuperável em nosso mundo, que não é compreensível dentro de nossos quadros intelectuais disponíveis, mas cuja alteridade somos responsáveis por preservar” (DAVIS, 2005, p. 373). Para encerrar esse momento, deixo uma questão para o que se segue: o que pode uma fotografia recuperar?



5.40x5.40, Fotograma do Documentário (P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.

Cinema:

intimidade, fotografia, anos 2000

“Memória espectral, o cinema é um luto magnífico, um trabalho de luto magnificado” (DERRIDA, 2012, p. 379).

Um filme feito com fotografias, não 24 por segundo, como no cinema, como na imagem-tempo Deleuzeana, me refiro a fotografia em sua redução máxima, uma por uma, derramadas em um tempo determinado, um tempo meticulosamente escolhido, esse tempo sim, do cinema, um tempo até breve, por alguma questão de cuidado. Fotografias que, como um dia disse Barthes (1984), existem pura e simplesmente para aqueles que às tem. São as fotografias e não o vídeo que me seduzem nesse projeto, elas estão em tudo, mesmo onde não se mostrem óbvias. Eu já havia sinalizado meu interesse pela fotografia no cinema em meu projeto de qualificação. Entre fotografias e monóculos com positivos fotográficos, algumas tardes de minha infância foram preenchidas de registros visuais encharcados de significados. Ao lembrar das horas folhando álbuns e pilhas avulsas de fotografias familiares, me pego pensando que o instantâneo é também produtor de ligações de memória, de afetos, símbolos, narrativas. Quando evoco essas ligações entre sistemas visuais, ou unidades visuais, é muito diferente do que as ligações computacionais executam na contemporaneidade. Não se trata de um algoritmo que sumariza em categorias intrincadas aproximações possíveis entre instantâneos. Embora os algoritmos desempenhem um papel importante no trabalho de artistas das mídias digitais, o que me mobiliza a seguir um caminho espectralógico é sua dimensão de passo no escuro ante um sistema de pensamento, processo psicobiológico, minhas inconsistência, algo como uma paradoxal certeza incerta de que eu estive ali.

Hauntology é o neologismo criado por Derrida (1993) em *Espectros de Marx* para designar esse campo de estudo sobre o espectral. Em uma tradução literal poderíamos pensá-la como uma lógica dos(as) fantasmas/assombrações (haunt+logy). Em francês, a palavra pronunciada tem o mesmo som de ontologia (Hantologie - Ontologie), sendo uma espécie de jogo proposto pelo filósofo em sua conhecida diferenciação da filosofia de Martin Heidegger. Em português, diferentes traduções são possíveis: obsidiologia; fantologia; espectralologia. Nesse texto, optou-se por espectralologia pela presença do prefixo espectro.



La Jetée, Fotograma Documentário (P&B, som), Dirigido por Chris Marker, França, 1962, 28min.



Ulysse, Fotogramas do Documentário (Cor, som), Dirigido por Agnès Varda, França, 1983, 23min.

O arquivo visual é uma espécie de Zona Tarkovskyniana⁸, um território hostil e fantasmático para quem não o conhece, potência de desejo e cena ritual para quem acha que o conhece. Para mim, o arquivo que venho construindo é um pouco das duas coisas, parte dele eu quase desconheço — não as imagens em si, mas sua espectrologia — porque coleciono fragmentos do tempo, fotografias, imagem-movimento, e não outra coisa? Pode ser que seja parte de meu inconsciente, não aquele da linguagem, um mais arcaico, o inconsciente arqueológico, como Freud nos convidou a pensar em seus primeiros escritos. A diferença é que nenhum analista quer olhar o baú real, seja ele material ou virtual. Em outras palavras, no império das imagens, dos arquivos pessoais, daquilo que se pôde fazer, o que resta é o desamparo estrutural e a possibilidade de se haver ou não com os cacos espectrais que formam o reflexo disso que chamamos de história.

Como Deleuze bem descreveu, o cinema, feito de imagem-movimento e imagem-tempo, mas também de imagem-afecto, é uma forma de pensamento (DELEUZE, 2018). Diria ainda que o arquivo pessoal pode ser uma forma de inconsciente, porque, no meu caso, ele não possui uma função objetiva, são como massa cinzenta, zonas desconhecidas, fugidios, pouco explorados e, no entanto, podem vir a constituir corpos de sentido daquilo que se possa estar criando.

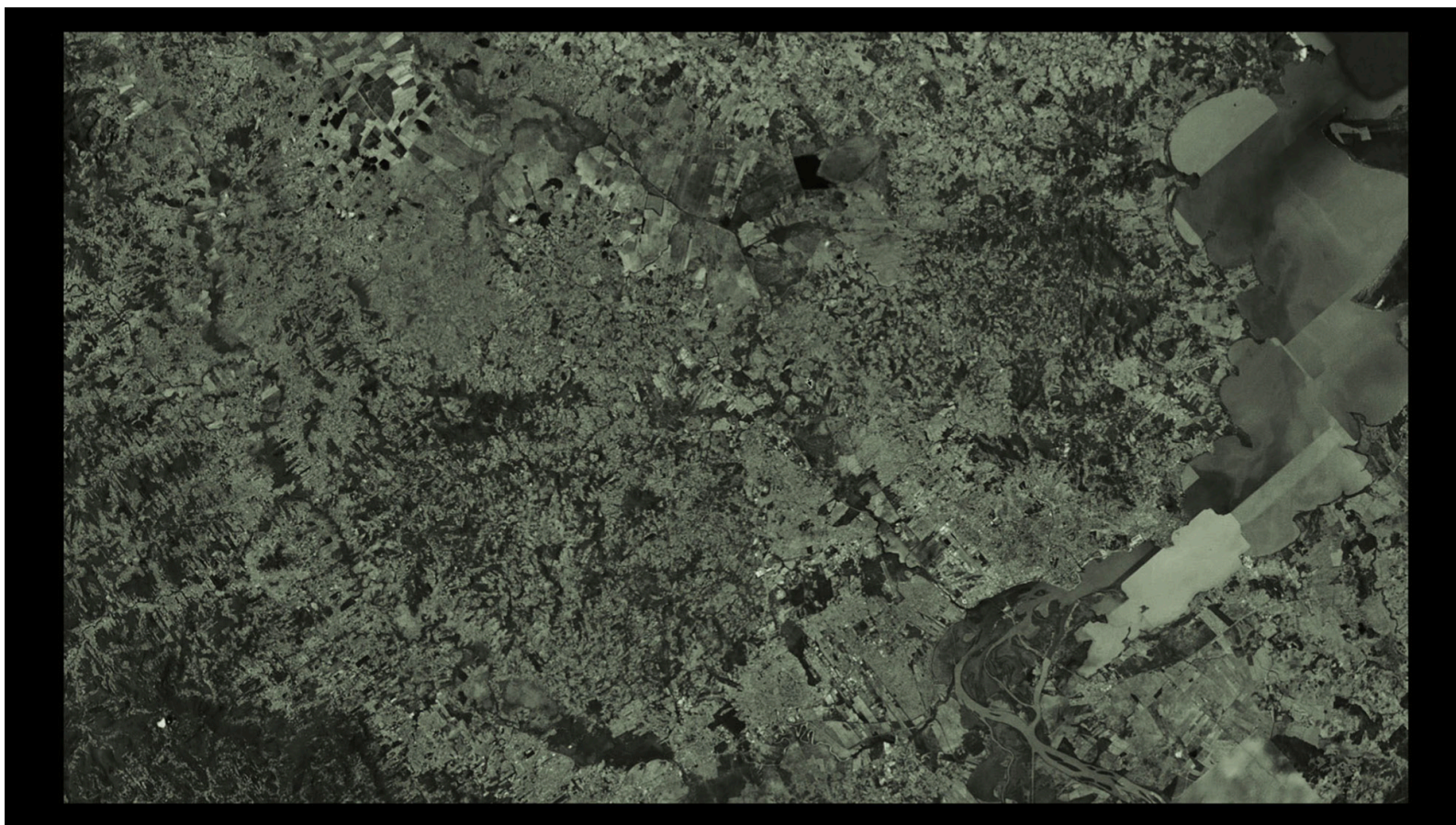
Meses antes de produzir 5.40x5.40, escrevi um pequeno ensaio tratando da análise de Phillip Dubois⁹ (2013) sobre a obra *La Jetée* (1962) de Chris Marker. O acesso à esse texto ocorreu em uma disciplina do mestrado, ministrada pela professora Niura Legramente Ribeiro. Antes do ensaio escrito, apresentei em uma das aulas uma primeira parte do texto de Dubois onde ele construía um panorama dos cineastas que trabalharam com a filmagem de fotografias em seus filmes. Era um tema bastante específico, recorde de na época lembrar que meu primeiro curta-metragem, chamado *Terra* (2020), tinha no meio de sua linha do tempo uma fotografia perdida, feita de dentro do carro, em cima do viaduto da Silva Só em Porto Alegre. O surgimento da fotografia no filme é acompanhado pelo som do obturador de uma câmera. Essa foto corresponde ao dia em que saí da cidade por conta da pandemia. Aquele instantâneo fotográfico, embora único, indiciava um arquipélago de sentidos sobre uma certa fuga, uma transposição da vida, uma grande mudança e o tom apocalíptico do próprio filme. De algum modo, quando lia o texto de Dubois, começava a compreender também porque Niura havia me indicado essa fonte. A fotografia não pode ser reduzida à um sentido pleno, à uma universalização, à um retrato do real, justamente porque nossa relação com ela muitas vezes produz correspondências inusitadas que nos invadem a percepção sem que possamos nos defender. Quando registramos uma foto, geralmente podemos narrar uma história sobre ela, dizer sua localização, o que fazíamos por ali, a foto pode ser, assim, um território fértil para ficcionalizações.

Como descrevo no início desse ensaio, a visita que fiz para a Vila Elza e que acabou catalisando o surgimento de 5.40x5.40 se fez também com a presença de minha câmera. As fotos do trajeto, os retratos do passeio, estes não aparecem no filme, mas o ato fotográfico, o desejo pelo fotográfico, estava ali.

Esses acontecimentos trazem uma certa espessura à obra.

⁸ A Zona é um território proibido no filme *Stalker* (1979), de Andrej Tarkovsky. Na Zona há uma câmara onde os desejos de peregrinos e aventureiros podem, teoricamente, ser realizados. Tudo o que se encontra no local é uma sala vazia.

⁹ Ver Dubois. P. *Fotografia & Cine*. Madrid: Televisa, 2013.



Eu poderia dizer, por exemplo, que meu filme dialoga melhor com Agnès Varda do que com Chris Marker. Tudo isto porque na época de escrita do ensaio sobre os cinefotógrafos em Dubois (2013), eu tenha ficado com a impressão de que *Ulysse* (1982) de Varda teria sido um pouco negligenciado no sentido de sua poética e potência. De certa forma meu filme realiza uma certa justiça simbólica à esse apressamento de Dubois, ao passo que, ao mesmo tempo, eu agradeça à ele e à Niura por ter me colocado em contato próximo com *Ulysse*. As cores de *5.40x5.40* são pensadas de modo delicado, tal como Agnès pensou seu filme.

Eu não poderia chamar a maior parte dos planos de preto e branco, se você olhar com atenção, haverá um grão muito fino nas zonas claras, um deslocamento sutil de matiz nas altas luzes para algo entre o verde musgo e o amarelo queimado, uma escolha tipográfica para os créditos que agencia um certo imaginário textual das películas do *nouvelle vague*. Há uma delicadeza com cada imagem, seu tempo de exposição, sua colorimetria, a intensidade dos contrastes, uma delicadeza que talvez o cinema em película tivesse naturalmente. Há uma supressão do caráter neutro das imagens de satélite da Google com uma edição e colorimetria que o indexa à um conjunto de características que denunciam um certo anacronismo. Mas há também imagens com baixa resolução, como a silhueta do fantasma na porta da casa, em meio ao processo de desmanche. Aquele fantasma estava mesmo ali, não se trata de uma manipulação de imagem. Se o chamo de fantasma, formas estranhas na sombra, acaso das luzes, não importa. Ele opera como essa coisa que só foi percebida depois, como essa ampliação que irá revelar para além do fundo escuro da porta, uma silhueta humana. A fotografia é capaz disto, é a sua potência e neste filme a emoção do instantâneo reside nessa espécie de portal para os fantasmas.

O globo da Google é feito de uma reunião articulada de colagens fotográfi-

5.40x5.40, Fotograma do Documentário (P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.



Clemente Valla, *Postcards from Google Earth*,
Images: Date of Satellite or Aerial Photos:
2014-10-07, Date of Screenshot : 2019-01-23
2010. Coordenadas 39.761364°,-105.22359°.



Miska Henner, *No Man's Land*, SS98,
Cerignola Foggia, Italy, 2011-2013, Archival
pigment prints, billboard prints, 20x24"
(51x61cm) / 46.9x 39 inches (119x99cm) /
97x118" (248x300cm).

cas, que se denunciavam tanto pela impossibilidade de uma imagem total mas também pela ocorrência de quebras cromáticas e erros de renderização nas matizes entre os limiões de uma imagem à outra. Tal constatação já havia sido enfatizada no trabalho *Postcards from Google Earth* (2010) do artista Nova Iorquino Clement Valla. Seu interesse recorria justamente aos erros de renderização nas vistas em 3D do mapa, algo que denunciava a natureza fragmentária das imagens de satélite, demonstrando, assim, que “a realidade virtual do Google Earth não é um verdadeiro espelho do mundo, mas sim um espaço construído” (ROTHMAN; HENNER; LEIVICK; VALLA, 2015, p.3). Essa fina percepção sobre o que supostamente seriam erros levará o artista a argumentar que essas seriam anomalias no interior do próprio funcionamento do sistema, uma espécie de “resultado lógico e absoluto” que irá existir em virtude de uma “miríade de fontes diferentes constantemente atualizadas e infinitamente combinadas para criar uma ilusão sem costura” (VALLA, 2012, p.1, trad. própria)

Fica claro que, entre os diferentes ângulos e aproximações pelos quais se revela esse grande plano de abertura de 5.40x5.40, o que se vê, embora em movimento pela ação do mouse, trata-se de uma infinidade de dados fotográficos de satélite de diferentes origens, reunidas em uma suposta vista de um olho que aparentemente tudo vê. O preto e branco levemente esverdeado, expressado no interior das cores escolhidas para a maior parte do filme é também uma dessas insígnias fantasmáticas herdadas da fotografia, conotando em meu trabalho uma re-interpretação da suposta neutralidade das imagens da Google. A fotografia, em si mesma, é, portanto, para além desse infinito singular do que só ocorre uma vez, como diria Barthes (1984). O que se repete mecanicamente sem que, no entanto, seja possível repetir-se existencialmente (BARTHES, 1984) é re-encenado, re-interpretado, elevado, desse modo ao estatuto de obra em 5.40x5.40.

“Será que o Google Maps Camera Car é um descendente do predatório HAL de *2001: A Space Odyssey*, ou o mais recente agente do Big Brother?” (ROTHMAN; HAMMERAND; HENNER, 2015, p.1, trad. própria). Essa pergunta, os artistas respondem do seguinte modo:

[...] mesmo se acreditarmos que o Google não é mau e que a Agência de Segurança Nacional é uma guardiã da liberdade, há algo irremediavelmente assustador no olhar penetrante de máquinas onipresentes. Vivemos em um panóptico difuso e somos ao mesmo tempo os observadores e os observados (ROTHMAN; HAMMERAND; HENNER, 2015, p.1, trad. própria).

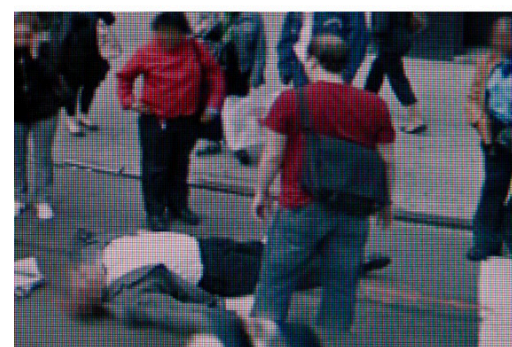
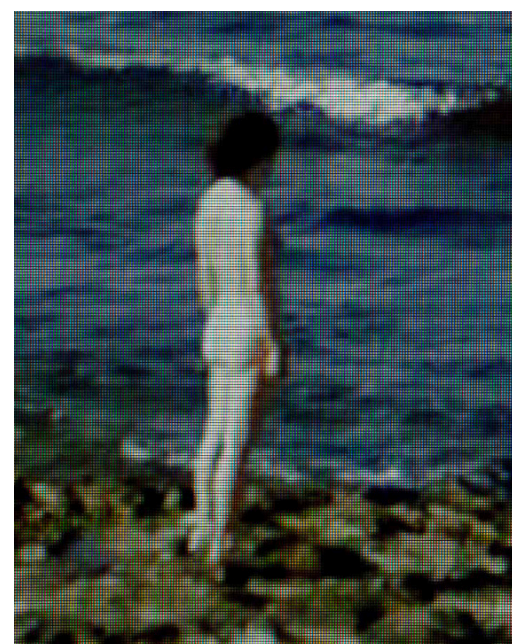
Mishka Henner (2011) é um desses artistas que utilizou a linguagem do vídeo para expor uma série de fotografias capturadas a partir do GVS onde enquadra cenas em que mulheres profissionais do sexo estão à beira da estrada em localidades inóspitas conhecidas por serem zonas de prostituição na Itália e na Espanha. A maior parte desses trabalhos que se utilizam de imagens de satélite ou do GSV possuem esse caráter voyeurístico na captura de regiões, ruas, pessoas, desconhecidas à priori, pelos artistas. Quando exponho a interioridade de minha casa de infância também estou tencionando esse suposto olho onipresente da Google. Embora a época em que vivemos não permita que sejamos ingênuos quanto ao acesso de gigantes tecnológicas aos nossos acervos digitais pessoais, o filme abre uma interioridade ao investigar aquilo que está para além da superfície de uma fachada. Do meu ponto de vista, não seria preciso fotografar o interior de todas as casas além da minha porque a exposição deliberada dos cômodos do lar em que vivi e a narrativa



Printscreens do Google Maps em P&B, documento de estudo, evidência de uma casa desaparecida, 2022, Imagens: 14¾ x 14¾". (37.6 x 37.6 cm). Acervo pessoal do artista.

que conjugado com isso já revelam que cada um desses locais provavelmente possuem muito mais à ser visto do que a intrusão panóptica da Google é, hoje, capaz de capturar. Nesse sentido, há articulado no filme uma dimensão da falta que diz respeito tanto ao acréscimo de perspectivas pessoais em relação às imagens supostamente neutras do satélite, quanto ao investimento em uma história feita de memórias fragmentárias, elementos autobiográficos deliberadamente vagos e uma construção visual assombrada pelo hibridismo estético simulado das mídias cinematográficas articuladas à essas estranhas mídias digitais. A conjunção desses elementos é feita de tal modo para enfatizar um anacronismo fantasmático que re-endereça uma sombra ao próprio campo da autobiografia em meu processo poético.

Meu trabalho artístico e autoria sobre a obra 5.40 x 5.40 renderia uma longa discussão sobre a dimensão de apropriação de imagens do Google Maps e Google StreetView. De fato, eu não sou o primeiro a usar imagens desse banco de dados onipotente que quase tudo fotografa, essa câmera com quinze olhos que dispara por meio de uma programação algorítmica como um Cartier-Bresson das ruas contemporâneas (BROOK, 2011). O que torna essa obra de minha autoria é a interpretação que faço das imagens, tanto no sentido narrativo, quanto no sentido poético/estético. Qualquer pessoa que já tenha usado o Google Maps pode identificar no filme, embora ele seja preto e branco, que a vista aérea em questão ecoa o nome desse monopólio tecnológico que é a Google. Em alguma medida, o filme articula dois polos distintos ao aproximar em uma mesma linha do tempo imagens indiferentes dessa *BigTech* com imagem profundamente pessoais e autobiográficas, que são as fotografias de meu arquivo familiar. Nesse sentido, haverá na estrutura formal do filme uma distancia de outras obras como as de Michael Wolf, por exemplo, embora se utilize de uma mesma fonte. Wolf usava sua câmera para fotografar a tela do computador à medida em que selecionava cuidadosamente algum enquadramento do Google StreetView. O que ficou conhecido como *A Series of Unfortunate Events* (WOLF, 2011) rendeu-lhe uma menção honrosa controversa no *World Press Photo* de 2011. Controversa, como diria a jornalista Diane Smyth, porque alguns fotógrafos e críticos consideraram que seu trabalho não era autoral por se utilizar de imagens pré-existentes (SMYTH, 2019). O ineditismo do trabalho de Wolf consistia em fotografar a tela de seu computador realizando um duplo enquadramento, de sua própria câmera e da cena enquadrada pelo GSV. Deste modo, Wolf pôde construir uma série fotográfica com diferentes motivos



Michael Wolf, *A series of unfortunate events*, todas fotografadas do Google Street View, tiradas colocando uma câmera em um tripé na frente de uma tela de computador em Paris. *World Press Photo*, 2010.

inusitados, permeando acidentes e contratempos que não escaparam dos registros das câmeras da Google e de seu olhar artístico aguçado. Seu argumento de autoria reside no fato de que ele usava sua própria câmera e, nesse sentido, aproximava-se e afastava-se da tela, submetendo à imagem pré-existente do GSV uma interpretação fotográfica pessoal e artística (SMYTH, 2019). Em uma de suas entrevistas, Wolf comenta que, em relação às cenas que fotografou:

Essas coisas acontecem, na verdade, raramente, quantas vezes você andou na rua e viu um acidente de bicicleta? Acontece talvez duas vezes na sua vida, mas aqui você tem no Google cinco delas, ou uma pessoa tendo um ataque cardíaco. Acho que tendemos a subestimar a quantidade de tempo que o Google está na rua fotografando continuamente, e é apenas uma questão de estar e fazer algo por tempo suficiente para que você encontre quase tudo o que acontece na vida (BROOK, 2011, p. 1).

Outro achado importante para a obra 5.40x5.40 é a questão do desaparecimento das casas. Embora isso não seja demonstrado por imagens no filme, pode encontrar algumas dessas casas que existiam no GSV e já haviam sumido nos planos aéreos. Wolf também se importava com essa questão à medida em que via as atualizações do repositório da Google como um grande apagamento que só era tensionado por trabalhos de artistas que, de algum modo, colecionavam essas imagens. Em outras palavras, a série de Wolf, feita em meados de 2010, já é inexistente no GSV de 2022. Assim como uma fotografia registrada há 30 anos no centro de alguma grande cidade denunciará uma época, as imagens de satélite da Google, por mais neutras que se julguem, mostrarão, no futuro, o modo pelo qual víamos o mapa em determinado período histórico.

Na contraparte íntima das fotografias pessoais que dispararam o início da obra, me perguntei ao visualizá-las qual era o motivo de fotografar a casa deste modo, o que meu irmão pensava quando tomou a casa como objeto? E antes disso, questionei o próprio encontro com essa câmera que se revela, ela mesma, na situação de uma curiosidade particular, na entrada em um quarto que, afinal, não era preciso entrar. Meu irmão, em resposta, não recordava sequer que as havia feito. Suspeitamos, de início que fossem fotografias de nossa mãe, mas um espelho o denunciou em uma delas, era um outro dele, por suposto. Ao visualizar cada foto, cada cômodo, vazio de pessoas, a não ser por essa presença fantasmática oculta do fotógrafo, me inspirava pensar que aquilo se tratava, inclusive, de um registro para venda, ou aluguel do espaço. Essas fotos que se expõem para que o outro se interesse, que firme contrato e, enfim, faça morada. Mas esse não era, absolutamente, o caso. A casa nunca foi ocupada por outra família desde 2004, sequer um dia foi pensado essa possibilidade de abertura do imóvel para novas histórias, de uma nova gente. Mas a casa, nas fotografias, permanecia nesse eterno silêncio, nessa infinita clausura de seu interior escurecido pelas janelas cerradas, nada nessas fotografias denunciava a rua por onde as câmeras da Google passam. A casa permanecia intacta, tal como me lembrava; essas sejam, talvez, as únicas fotografias da casa expostas assim, deste modo, em sua singularidade objetual, em sua máxima simplicidade de ser-casa.

Sozinha, habitada por fantasmas, pelo rastro de ausência dos corpos no emaranhado de cobertores. As camas desarrumadas revelam algo dos que ali habitavam sob o semblante negativo do corpo que se imprimiu nos cobertores naquela noite anterior de sono, nos sonhos ou pesadelos vividos na intimidade de cada um de nós. Vivíamos naquela casa. Minha mãe morreu ali, não ali no sentido do lugar, mas no sentido do tempo da casa, antes de seu desaparecimento. Recordava recentemente que ao tratar sobre o tema da morte, do luto, do desaparecimento, seja com qual

PÁG. 55

Gabriel Celestino (20 fotografias de minha antiga casa. Colagem Fotográfica P&B, Imagem: 9¾ x 11¾ in. (25.5 x 29.9 cm) Acervo pessoal do artista.







objeto for, eu, em algum momento, sempre me remetia para a morte de minha mãe. Aquele quadro horripilante, aquele câncer que a deformou, aquela imagem traumática. Não há fotos disso. Nessa ausência de referente para um assombro original, que foi ver uma mãe carinhosa e querida, uma mulher interessante que foi a Mirian, também imaginei uma certa morte que se encerra lentamente em um contexto de doença crescente, uma doença que se sabe hoje, faz parte da tragédia contemporânea que nos espectra pela via da poluição, dos alimentos contaminados, dos hábitos de uma vida. O câncer é também feito de um rastro fantasmático pelo qual uma certa infinidade de invisibilidades nos registram uma possibilidade de reprodução anômala no interior de nossa divisão celular.

A casa em si, nunca soube quem a construiu. Só sabia que havia sido adquirida em 1978 pelos avós paternos dos meus dois irmãos mais velhos, frutos do primeiro casamento de minha mãe. Ela foi o lar, nos anos 1980, daquilo que seria no futuro, em 1994, quando nasci, a minha família. Meus irmãos nasceram nessa casa antes de mim, minha mãe se tornou viúva nela em 1990, abandonando-a em seguida para, somente em 2004, retornar. Nesse retorno, uma diferença, um novo membro entrava no local assombrado pelo passado, eu entrava nessa cena. A casa do primeiro amor de minha mãe, a casa em que numa determinada manhã alguém comunicaria à ela o assassinato de Roberto, seu marido, um jovem de 27 anos. Minha mãe ficou viúva aos 23, ali, naquele quadrante. Quando eu ainda era criança, me dei conta de que essa ausência do pai de meus irmãos era a pré-condição de minha própria existência. Uma morte produz um desvio no destino, assombrando o que se segue. Frequentemente, quando me mudei para lá, sonhava que corria assustado pelos cômodos da casa à procura de alguma coisa e, em determinado instante, o fantasma deste homem surgia com o rosto desfigurado, como se minha vida fizesse uma espécie de par com sua morte. Uma vida para a morte, uma morte para a vida. É como quando Wolfreys (2002, p. 13), tomando um certa condição do sujeito moderno à partir de uma leitura de Derrida e a da psicanálise, irá dizer que, em se tratando de narrativas espectro-estéticas, haverá “sempre outras vozes, outras articulações desencarnadas, fantasmagóricas, dentro e contra o sonho de uma fala plena, simples, auto-evidente, a ser lida em qualquer voz aparentemente estável, como a desejada na e para a narrativa realista”. Nesse mesmo raciocínio, Mark Fisher (2014) irá identificar no álbum *Maxinquaye* (1995) do músico britânico Tricky, e mais especificamente na faixa *Aftermath*, uma assustadora sugestão de que, hoje em dia, todos nós nos encontramos em parte como “falantes vazios, feitos apenas de fragmentos e citações... contaminados pelas memórias de outras pesso-

5.40x5.40, Fotogramas do Documentário (P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.

PAG. 56

5.40x5.40, Detalhe do fantasma, fotograma do Documentário (P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.

as... à deriva...” (FISHER, 2014, p. 63). A família, desenha Fisher (2014, p.64), é essa “estrutura mal-assombrada, um Hotel Overlook cheio de pressentimentos e repetições misteriosas, algo que fala antes de nós, em nosso lugar...”

De certo modo, Mark Fisher comunica-se com fontes anteriores à Derrida em relação ao motivo do espectro. Ele parece se associar, em alguns momentos, ao fantasma tal como compreendido pelos psicanalistas Abraham e Torok (2009) que, na década de 1970, se interessaram pelos efeitos de traumas de gerações passadas em sujeitos de gerações futuras de uma mesma família. É o que Colin Davis (2005, p. 374) descreve como um interesse por aqueles traumas ocorridos “especialmente em contextos onde os sujeitos não souberem nada sobre suas causas distantes”. Nesse sentido, o fantasma, para Abraham e Torok poderia ser compreendido como “a presença de um ancestral morto no ego vivo” (DAVIS, 2005, p. 374). Diferentemente das histórias de fantasmas, onde o morto revela algum segredo oculto, Abraham e Torok acreditavam em uma espécie de espectro cerceado pela mentira, com efeitos de engano e à serviço da manutenção do mistério (DAVIS, 2005, p. 374). Desde este ponto de vista, os fantasmas, sob a ótica desses autores, serão compreendidos como “as lacunas inscritas em nós pelos segredos dos outros” (DAVIS, 2005, p. 374). Guardadas as devidas proporções, isso também fará correspondência com o conceito freudiano de melancolia. Freud, em seu famoso ensaio Luto e Melancolia escreve que:

[...] se se ouvir pacientemente as muitas e variadas auto-acusações de um melancólico, não se poderá evitar, no fim, a impressão de que frequentemente as mais violentas delas dificilmente se aplicam ao próprio paciente, mas que, com ligeiras modificações, se ajustam realmente à outrem, a alguém que o paciente ama, amou ou deveria amar (FREUD, 1974, p. 280).

Ao evocar o desaparecimento, narro em determinado momento a frase “como minha própria casa”, em um idioma que não é o meu. Uma outra voz, de um outro espectral que usa meus olhos e minha língua para mostrar a sua mensagem. Se fosse um tabuleiro de *ouija*, é como se eu falasse em nome de um desses fantasmas ou estivesse incorporado por esse desejo de fazer dizer¹⁰. Se a autobiografia é atravessada por essas lacunas, se isso a atormenta no sentido da narrativa possível sobre si, o *eu* aparece sempre assombrado por essa multidão de vozes outras, espectralando as história por onde tenta investir. E a casa, construção inanimada, essa desaparece pelo tempo, mais ou menos longo, à depender da regularidade de uma certa manutenção, mas também por um certo trabalho, mais ou menos intenso, de insetos como os cupins. A casa é comida, até tal ponto, que já não se pode ali viver senão assombrado pelo medo de que, com o peso do teto, tudo possa vir a desabar.

As fotografias interiores assimilam um certo modo de vida, elas mostram também o ângulo possível de nossas cabeças em relação à televisão, o fino espaço entre uma cama e um roupeiro, a complexidade cromática e composicional de todos os artefatos, objetos, móveis, aparelhos, decoração, texturas. Mostram uma penumbra que se justificava pelo fato de que, naquela época, ou um pouco antes, meus irmãos e minha mãe trabalhavam no turno da noite. A casa, passava, assim, dias e mais dias com todas as suas janelas fechadas. Diante dessa questão do desaparecimento que irrompe como ponto alto do curta-metragem, imagino esse filme como

10 Uma analogia parecida com essa foi descrita pelo músico britânico Burial em uma rara entrevista feita por Mark Fisher (2014). Burial descrevia essa sensação de estar incorporado à dimensão expositiva do universo virtual da internet. O artista é conhecido por não se deixar fotografar e por não aparecer em vídeos ou programas de televisão.

uma obra de arte assombrada pela insígnia do próprio tempo, a medida em que há uma perturbação que remete tanto às boas e felizes histórias que ali ocorreram, e portanto, a uma dimensão da esperança, quanto ao presente assombroso ante o apagamento que se inscreve lentamente. Articular essa quimera é também dialogar com o temor por um futuro inevitável, um futuro social eu poderia dizer, porque a minha casa, essa já se foi. Ela já sumiu, inclusive, dos repositórios da Google. As fotografias presentes no filme, portanto, tocam nesse fantasma de uma iminência paradoxal do desaparecimento de espaços onde se passam, com efeito, as singularidades de uma vida. Desde esta perspectiva, se elas são desmontadas ou caem sozinhas e suas imagens no mapa são rapidamente substituídas, o filme estabelece um elo de permanência para o que supostamente é ordinário.

Trabalhar com essa dimensão indeterminada do tempo, essa dimensão perturbadora do mais-um-à-sumir só é permitida, nessa história, por uma espécie de documentação entre os diferentes momentos que percorrem do imaginário da casa, passando por sua destruição, e devolvendo uma imagem de prenuncio assombrado de futuro para o próprio campo da paisagem, para as casas que restam. A paisagem aqui é entendida como esse campo de visualidade que se obtém ao andar pelas ruas e que, com o passar do tempo, vai se alterando. A alteração na paisagem de uma vila, formada por quadras que, por sua vez, acomodam casas, se faz por meio de alterações nas próprias casas. É essa superfície visual à direita e à esquerda, a periferia do que se olha quando se anda reto e obstinando pela rua. É tudo o que, afinal, a Google parece estar interessada em olhar. O desmanche de uma casa como essa, que permanece décadas ali, transcorre em algo como um ou dois dias, se bem me lembro. Nesse sentido, aqui se articula também um temor específico sobre as condições de vida. Era preciso diante desse ponto intransponível, onde habitar a casa correspondia a um verdadeiro risco, ter, seja como fosse, condições para se construir uma outra casa no lugar. Parte do dinheiro para o desmanche e a construção nova só foi possível com a morte de minha mãe, fruto de uma pensão que durou 6 meses, até meus 21 anos, pagas de uma vez só, depois de uma longa espera. Unimos, eu e meus irmãos, todas as economias, todas as moedas, encerramos parte do luto pela morte de minha mãe enterrando o local em que vivemos com ela.

Por esse e outros motivos, meu filme não pretende enunciar: “temos que reverter essa situação, essas preciosas casas estão sumindo”. Muito diferente disso, é a constatação de um certo desaparecimento que não se retém no universo da arte e que, como artista, era preciso articular uma obra que tratasse sobre essa questão. Deste modo, seja pela via do fenômeno do desaparecimento em si, seja pelo desaparecimento via atualização dos repositórios visuais da Google, a obra, com suas fotografias, suspende o desaparecimento e o assombra. A Google nos dá uma nova vista em detrimento de uma subtração, ela nos tira mais do que dá porque a cada varredura nova nas ruas ou no espaço há o apagamento definitivo, a cada vez, das antigas possibilidades visuais de um certo ponto do planeta. Numa camada mais profunda, esse filme trata sobre os fantasmas que permanecem assombrando minha história, à começar por esse lento desaparecer das casas que, ao que parece, dura décadas e, paradoxalmente, de repente some.



Mas há uma diferença radical entre essas construções



As casas começam, aos poucos, a desaparecer da paisagem

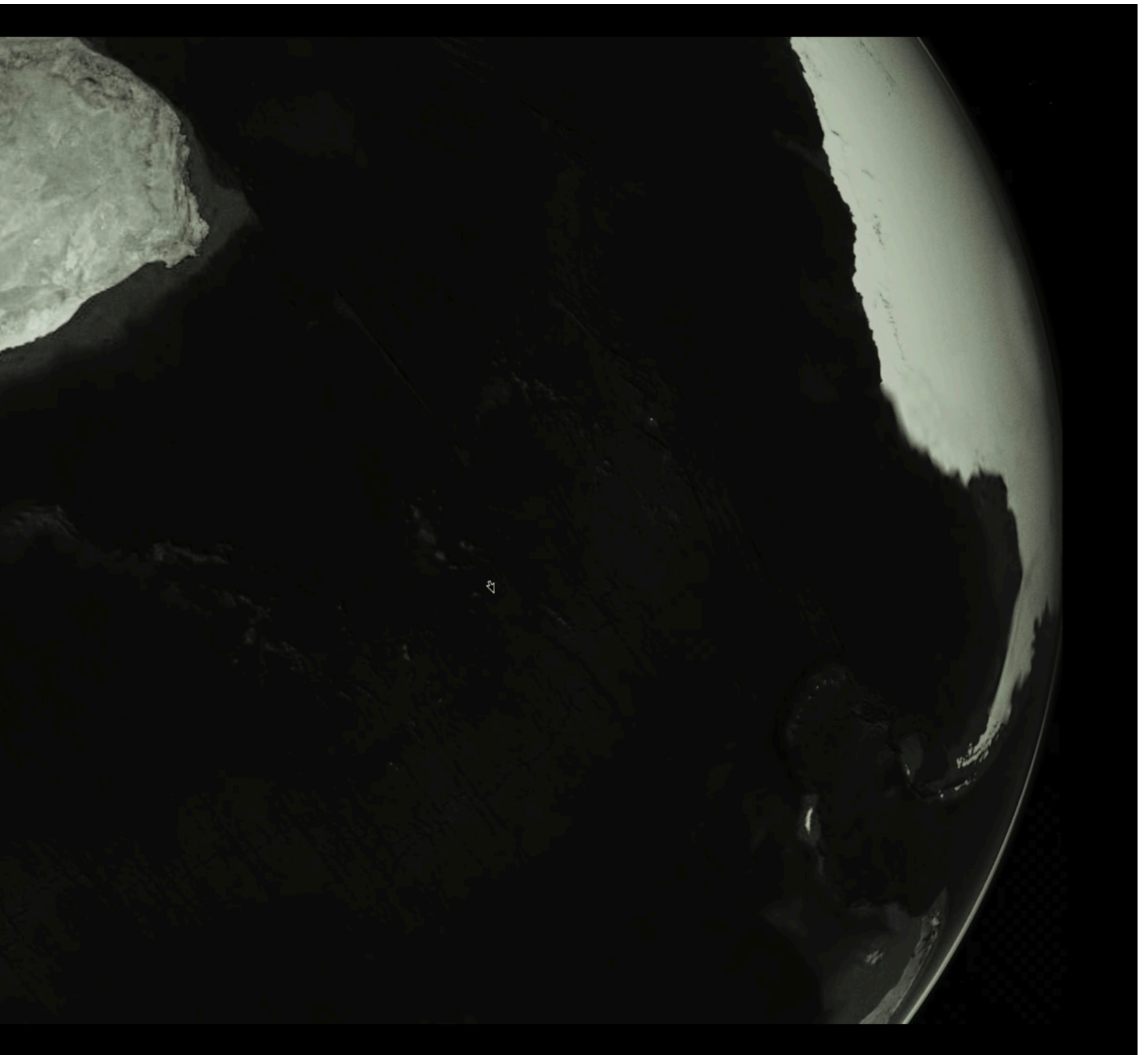
PÁG. 60-62

Gabriel Celestino (20 fotografias de minha antiga casa. Colagem Fotográfica P&B, Imagem: 9¾ x 11¾ in. (25.5 x 29.9 cm) Acervo pessoal do artista.

PÁG. 52-53

5.40x5.40, Fotograma do Documentário (P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.





*Fade to past*¹¹, nostalgia: textura, rugosidade, simulações de mídias mortas

A pós-produção é a abertura da imagem digital ao mesmo tempo em que também é a sua morte, porque a cada passo que se dá no sentido das camadas que se edita, mais e mais se desestabiliza sua origem, mais e mais ela perde seu território de referência. É nessa direção que a artista digital e historiadora da arte e tecnologia Margot Lovejoy irá tratar o estatuto da simulação em imagens digitais. Para Lovejoy (2005, p. 155), é justamente a “capacidade de invadir imagens e criar alterações invisíveis nas fotografias, minando assim sua “verdade” que irá promover “uma desestabilização da imagem”.

Quando editamos uma imagem digital produzimos, como efeito, uma certa deterioração. Corresponde dizer que, diferentes simulações de artefatos filmicos surgem por uma série de programações digitais que são postos em ação e trazem à obra 5.40x5.40 características que pretendem indexar um tempo virtual do imaginário do cinema em película, um tempo passado. Essa rede de artefatos simulados que tem por modelo as imperfeições de mídias analógicas filmicas fazem parte do processo de pós-produção em minha poética e, em última instância, acabam por dialogar com a afirmação de Lev Manovich no que diz respeito ao status fetichista que o cinema digital irá adquirir em sua busca pelo visual do cinema de película (1996, p. 58). Embora a visualidade da obra tenha características do filme, devemos sempre lembrar, como nos indica Lovejoy (2005, p. 152), que “as imagens digitais simulam o real modelando-o matematicamente em vez de imitá-lo por meio de um processo de cópia”. Isso decorre tanto no sentido mesmo da produção de uma imagem digital estática ou em vídeo, quanto no processo de edição, colorimetria, adição de efeitos, etc. Nesse sentido, e tomando novamente o pensamento de Lovejoy para seguir essa discussão:

Embora uma imagem digital se pareça com sua contraparte fotográfica, ela é muito diferente dos grânulos sensíveis à luz de um filme ou da variação eletrônica de intensidades de luz em vídeo. Uma imagem digitalizada é composta de elementos discretos chamados pixels, cada um com valores numéricos precisos atribuídos, que determinam a localização horizontal e vertical, bem como uma escala de cinza específica ou faixa de intensidade de cor. Essa estrutura de pixels é controlável


11 Essa é uma expressão que brinca com o original *Fade to Black*, tirado da linguagem do cinema. Em cinema, *fade to black* significa desaparecer para o escuro, é uma espécie de transição gradativa de um plano à outro, ou mesmo de um plano ao fim de uma obra. *Fade to Past* é utilizado como uma expressão sobre esse passado visual presentificado em meus trabalhos.

por meio de uma série de efeitos extremamente complexos (LOVE-JOY, 2005, p. 153, trad. própria).

Quando Michael Radford estava diante do processo de revelação das películas de 1984 (1984), seu diretor de fotografia Roger Deakins o persuadiu a investir em uma técnica muito específica de branqueamento parcial que consistia em reter 50% da prata da emulsão no processo de lavagem da película. Essa técnica havia sido desenvolvida por Kazuo Miyagawa especialmente para o filme de Kon Ichikawa, *Her Brother* (1960). O resultado dessa escolha seria uma imagem colorida com uma dessaturação em todas as zonas claras do quadro, conotando tons de pele de um mórbido prateado, azuis celestes estranhamente frios, sombras mais escuras e, na articulação de tudo isso, uma visualidade completamente assombrada por essa gélida atmosfera tão importante à própria história do operário Winston Smith, personagem pelo qual acompanhamos durante o filme (THE CRITERION COLLECTION, 2019; PROBST, 1998). O nome desse processo em inglês é *Bleach by-pass* e, a partir de 1984, ele passará a ser usado com maior frequência, junto de outras técnicas experimentais que tanto incluíam banhos na película, quanto os suprimiam (PROBST, 1998). Era o modo pelo qual diretores de fotografia podiam escolher a aparência cromática final de suas obras e, na era do filme, a pós-produção, como você pode ver, era fruto de um trabalho dos laboratórios químicos especializados em imagem.

A virada para o vídeo digital e as possibilidades de manipulação incluídas com *softwares* de edição abrirá, do meu ponto de vista, um novo paradigma. Falamos em pós-produção na era do cinema em película por uma característica fundamental que diz respeito ao tempo em que ela ocorre. A película era desenvolvida após as cenas serem gravadas, havia uma sorte de etapas para se chegar até lá. Essa temporalização permanece só parcialmente, por exemplo, em meu processo de trabalho. Em alguma medida, a produção de vídeos ou fotografias digitais, ou no caso de 5.40x5.40, a captura de telas estáticas e em movimento do computador, permanecem como aquilo que chamaríamos produção na era do filme. No entanto, é justamente no processo de edição, manipulação cromática, textural e na própria montagem que, julgo, algo se eclipsa. Em todos os meus filmes, submeto os arquivos brutos à uma série de testes visuais onde procuro encontrar uma certa visualidade que corresponda ao protótipo de ideia que quero desenvolver. Eu posso, por exemplo, desenvolver um processo de simulação *Bleach by-pass* e me arrepender, o que Radford não podia em 1984. Esse campo de desenvolvimento visual das obras nas interfaces de edição sempre permite alterações no decorrer do processo e pode ser modificado durante ou após a montagem. Nesse sentido, diferentemente das etapas muito bem estabelecidas do processo de produção de uma obra filmada em película, no digital a edição e a montagem, por exemplo, estão fortemente conectadas, sobrepondo-se, muitas vezes, no decorrer do processo poético de construção.

No século XXI, o que antes requeria uma certa maquinaria, banhos químicos e uma série de processos de teste, é feito, no universo da imagem-movimento digital, por meio de uma interface que pode tanto estar instalada em um computador, como em um dispositivo móvel. É evidente que a capacidade de processamento desses dispositivos entregará um resultado que irá variar em grande medida em virtude dos recursos possíveis de cada um. Isso decorre porque, em se tratando de edição e manipulação cromática de vídeos, cada nova programação irá sobrecarregar um pouco o sistema, a depender, por exemplo, da natureza do efeito que se quer obter. Um dos efeitos que pesam a renderização de um trabalho em vídeo no *software*



Detalhe Granulações Simuladas 5.40x5.40,
Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022,
06:59min.



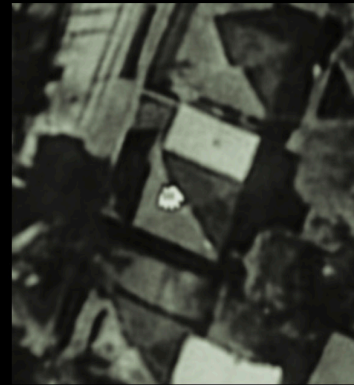
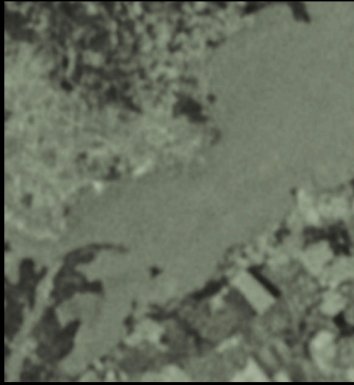
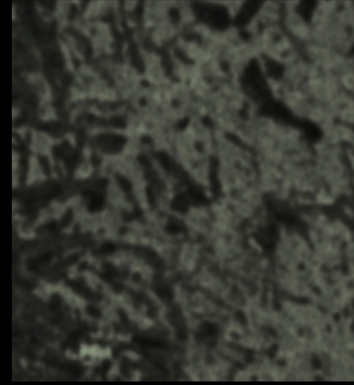
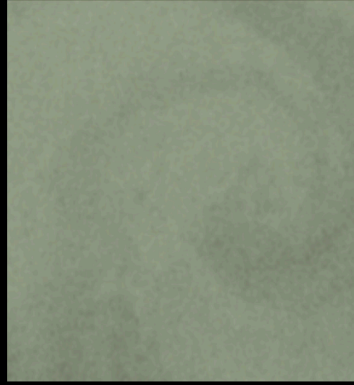
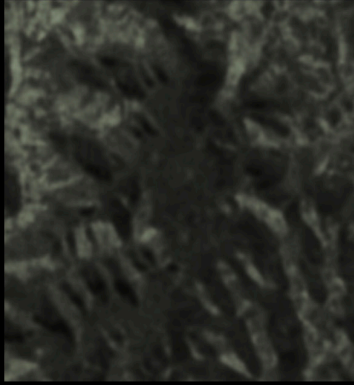
Printscreen da interface de edição cromática de 5.40x5.40 e detalhe dos nós programáveis no Software *DaVinci Resolve 17*.

DaVince Resolve é a adição de simulações de granulação analógica e deterioração de filme. Embora sejam efeitos altamente manipuláveis, no sentido da intensidade de grão, tipo de grão, tamanho, deslocamento, ativação ou não de determinados artefatos como sujeira analógica, a simples inclusão demanda um hardware que consiga dar conta disso. Ocorre que, quando se adiciona esses efeitos, assistir ao filme que se está criando passa a ser uma tarefa complicada, haverá uma caída significativa na cadencia dos frames em execução, de modo que visualizaremos uma imagem que tranca a todo instante. Como se em uma moviola pudéssemos assistir apenas um fotograma por segundo.

Em meu computador esse problema é parcialmente contornado ao ativar uma visualização de 1/4 de resolução. Quando ativo essa função, consigo visualizar tanto o filme rodar quanto, com alguma perda, o processo de colorimetria. Outra saída é colorizar todo o material e exportá-lo em alta resolução em um tipo de arquivo sem compressão, isso significa, sem perdas. A exportação de 20 minutos de material em 4k de resolução em meu processo de colorização ocorre em média de 5 horas. Meu computador fica inutilizável durante esse tempo, processando única e exclusivamente a renderização e exportação do arquivo em questão. Esse tipo de arquivo ocupa um espaço imenso de memória, mas com ele é possível visualizar o material do modo como você o concebeu. Outra questão importante são as compressões que sites como o Youtube realizam na obra. No caso de 5.40x5.40, por exemplo, o arquivo postado no youtube sofrerá uma série de compressões de qualidade, uma vez que a Google, dona da rede social, precisa de espaço de memória físico para alocar todo o conteúdo que lá é postado, tornando-se, portanto, uma questão econômica para a empresa. Nesse sentido, meu filme perde um pouco de resolução, seu grão não é tão aparente como quando assistido por via do arquivo sem perdas, as cores não são tão precisas, etc.

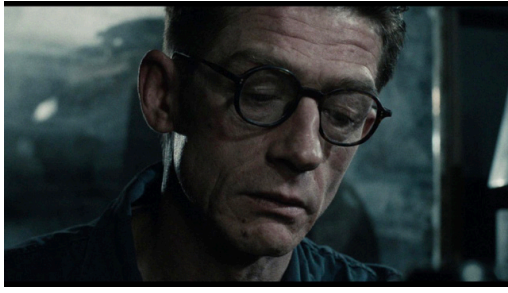
PAG. 67

Detalhes de 5.40x5.40, Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.

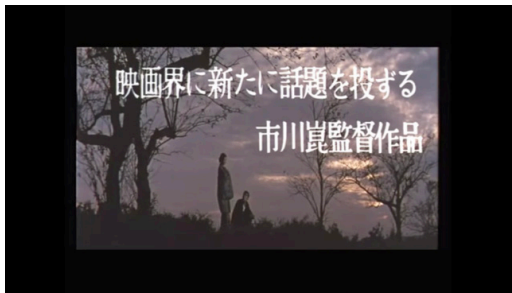








1984, Fotograma (Cor, som), Dirigido por Michael Radford, Reino Unido, 1984, 113min.



Her Brother, Fotograma Trailer (Cor, som), Dirigido por Kon Ichigawa, Japão, 1960, 98min.

Os cinemas, tradicionalmente, são espaços expositivos singulares tanto pela experiência de entrada nesse território de intimidade coletiva, tal como descrito por Morin (2014), quanto pelo rigor técnico de seu aparato projetivo. Isso ocorre há, pelo menos, desde que uma empresa como a Technicolor foi fundada. Ver os créditos iniciais em uma película indicando “*Colors by Technicolor*” era saber que, primeiro, a sala de projeção tinha um certo padrão, e segundo, que aquilo que assistiríamos iria corresponder o mais próximo possível¹² ao que o diretor e diretor de fotografia desejavam enquanto produziam sua obra. Esse problema do campo expositivo não será tão ardente em outras linguagens da arte como a pintura, o desenho e a escultura. Uma obra em imagem-movimento pode ser absolutamente deformada, no sentido do que se desejava em sua produção, à depender de inúmeros fatores. Você sempre poderá assistir à um filme em um smartphone com a tela rachada e parcialmente queimada (como a minha), ou em uma antiga televisão de plasma com pixels mortos. Minha tia, que tem problemas de visão, só pôde assistir ao filme 5.40x5.40 em seu smartphone. No fim, ela comentou que conseguiu compreender algumas coisas, mas não conseguia ler a legenda daquilo que se falava em virtude da escala reduzida de seu aparelho.

Parece um preciosismo e, ao mesmo tempo, é possível compreender as investigações absolutamente interessantes que diversos artistas da video-arte exploram em intimidade com essas questões. Mas no cinema é diferente, porque enquanto eu construo um trabalho, eu não quero uma abertura no sentido estético, que coisas surjam onde não deveriam surgir, como quando se passa um imã nas superfícies de uma televisão de tubo. A rede de imperfeições que aqui chamo de artefatos é, portanto, muito diferentes dos artefatos fílmicos reais, uma vez que no caso da película tudo decorre, pura e simplesmente, por uma série de acasos próprios a natureza da mídia em questão. Ao mesmo tempo, o espaço expositivo do cinema é de difícil acesso, elitizado, pouco receptivo para obras alternativas. No universo do cinema digital essa tentência em simular artefatos fílmicos obsoletos encontra eco em uma espécie de experiência nostálgica. Para Marks (2002, p. 152), a nostalgia poderá ser descrita nos termos dessa tendência à alta fidelidade do vídeo digital, uma vez que essas mídias entregam a cada novo lançamento uma impenetrável perfeição, mobilizando muitos artistas a uma espécie de culto por “imagens de abandono e decadência eletrônica, ‘staticas de TV’ e as cores aleatórias de fitas não gravadas, numa espécie de anseio por uma fisicalidade analógica”.

Outra questão interessante diz respeito aos meios de reprodução e exposição democráticos para filmes de baixo orçamento e sua íntima relação com as escolhas poéticas. Embora 5.40 x 5.40 seja um curta-metragem de poucos minutos, ele possui uma introdução relativamente longa para os parâmetros de edição acelerada e cortes cada vez mais curtos em produções contemporâneas. É possível ver nas análises estatísticas de acesso ao meu filme no YouTube que a maior parte das pessoas o assistiram de um smartphone e boa parte delas abandonou ou adiantou a visualização, em uma espécie de ansiedade que, sabemos, faz parte daquilo que tonaliza nossa relação com essas pequenas telas que cabem em nossos bolsos. Só isso renderia uma enorme discussão! O filme é propositadamente iniciado com um plano longo, sem narração, de aproximadamente 2 minutos. É possível ver, no entanto, que uma minoria de 45% teria assistido até o final.

Uma das referências visuais que utilizei durante a colorimetria das imagens

PAG. 68-69

5.40x5.40, Fotograma, Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.

12 O mais próximo possível porque o processo de cópia para distribuição dos rolos fílmicos do original rodado na câmera já produzia alguma perda no sentido da qualidade final da imagem.

foram passagens tanto da abertura de *O Sétimo Selo* (1957) de Ingmar Bergman, quanto do documentário *Ulysse* (1982) de Agnès Varda. No caso de *O Sétimo Selo*, me interessava o modo pelo qual a cena inicial de diálogo com a morte havia sido exposta, aquele branco da pele em contraste com o escuro das sombras que endereçava à mim um semblante assustador. Em um primeiro passo, desenvolvi uma série de programações em nós pelo *software* Davince Resolve 17 com o intuito de produzir o grão fino característico da película de Bergman, ao passo em que trabalhei o campo monocromático por meio das curvas de exposição. Esse trabalho inicial viria a produzir, como efeito, esse característico brilho marfim nas zonas claras do primeiro plano do filme, aparente, por exemplo, na passagem pelo lago Guaíba, à caminho da Vila Elza.

Ulysse de Varda me inspirava por uma direção um pouco deslocada. Embora o filme seja em cores, Agnès filma uma cópia fotográfica ampliada em preto e branco¹³ e, por utilizar uma película colorida no processo de filmagem pude notar uma pequena nuance que, aos meus olhos, pareciam deslocar levemente os tons médios para algo esverdeado, muito em virtude de uma espécie de papel verde musgo de fundo para o qual a fotografia estava colada. Gostaria de dizer que ambos os filmes foram assistidos em suas versões remasterizadas em *Bluray*, e *Ulysse*, segundo os créditos laboratoriais, teria sido acompanhado presencialmente pela artista durante a digitalização. Digo isso porque fora da tela de meu computador, como já mencionado, inúmeras variações são possíveis. Se o espectador assiste de seu telefone, ou de uma televisão antiga, ou se o filme é projetado em tal ou tal projetor. Mesmo que todas essas variações sejam uma assombração para artistas que, como eu, trabalham com cinema digital, não é plausível para mim deixar de lado essa etapa. É como dizer à um pintor para mudar a matiz de seus vermelhos, ou que vermelho e rosa são a mesma coisa.

Esse trabalho seguiu de modo a encontrar uma rede de artefatos que faziam parte do pão de cada dia nos processos de revelação de película, nos processos de envelhecimento de ampliações fotográficas, na halação, nas sujidades que, para além do grão analógico, conotavam ao filme essa peculiaridade única e enigmática. Nesse sentido, toda manipulação que se faz na direção do resgate desses artefatos carregam meu trabalho para esse campo do que poderíamos chamar um tensionamento de uma certa esterilidade das imagens digitais que se faz pela contaminação simulada de artefatos fílmicos do passado. Os vídeos digitais de minha filmadora em estado bruto são opacos, fantasmáticos, sem uma certa vida que os contrastes e as cores da película possuíam naturalmente. Ao mesmo tempo, é um arquivo que suporta massivas alterações em sua aparência, é um arquivo feito para a pós-edição. Conforme discutido anteriormente, as imagens da Google também possuem uma certa neutralidade.

Para 5.40x5.40, cheguei a cogitar imprimir todas as capturas de tela e fotografias digitais, de modo a realizar o processo de filmagem de suas impressões materiais, ao invés de simplesmente soltar os arquivos digitais na linha do tempo de edição. Há uma diferença. Gravando as imagens eu poderia ter acesso à essa realidade da foto impressa, da textura do papel, mesmo que gravada em vídeo digital, esse espaçamento entre a objetiva, o sensor da câmera e o objeto foto. Há alguma

13 Esse processo de filmagem de fotografias levará Phillipe Dubois a construir o conceito de cinefotógrafos e cinematograma da consciência. Ambos os conceitos dizem respeito à um interesse de determinados cineastas pelo investimento em um olhar cinematográfico para uma materialidade fotográfica (DUBOIS, 2013).



O Sétimo selo, Fotograma (Cor, som), Dirigido por Ingmar Bergman, Suécia, 1957, 97min.



5.40x5.40, Fotogramas do Documentário (P&B, cor, som), Dirigido por Gabriel Celestino, Brasil, 2022, 06:59min.

coisa nesse espaço entre. Mas nesse processo eu não fui tão longe. Primeiro porque eu precisaria de um *stand* de animação analógica, equipamentos raros e obsoletos hoje em dia. Segundo porque esse espaçamento, em meu processo, parece sempre em imanência com uma certa dimensão da simulação. Ao mesmo tempo, a simulação desse campo visual de um certo imaginário da película é também um modo de dizer que hoje isso se perdeu, que o filme ainda existe por algumas opções da Kodak, mas que já não se produzem cores da Fuji, cores Technicolor, indicadas nesses créditos tão importantes ao antigo cinema sob a forma de belas tipografias no início dos filmes.

O vídeo e a fotografia digital em estado bruto, ou RAW, para usar o termo técnico, é um arquivo que se quer neutro ao passo em que entrega uma certa latitude por onde você pode manipulá-lo sem que ocorram distorções muito radicais. Imagens hiper-nítidas são uma das características de novos sensores e novas objetivas, ou mesmo de câmeras de Iphone. No sentido da pós-produção, tal como exposto, uma foto hiper-nítida sempre pode ser editada no sentido de um certo *blur*, um esmaecimento que irá aproximá-la, num primeiro momento, desse horizonte de imperfeições, evidentemente simuladas, de um negativo fotográfico.

Uma foto sub-exposta pode ter as sombras levantadas, o degradê do azul do céu, por exemplo, é muito bem representado por sensores digitais. O digital perde para a película nas superexposições. O filme lida melhor com superexposição. Alguns filmes antigos, você deve ter essa recordação pela via de fotografias, o céu parecia ter uma unidade cromática azul, um azul único sem muita variação, sem aquela precisão do degradê entre tons de azul que o digital irá revelar. Em estudos cromáticos que realizei sobre esse céu azul intenso sem degradê da era fílmica, descobri que, embora o digital tencione as possibilidades de simulação de características da fotografia analógica, nem tudo, ainda, é satisfatório no sentido da semelhança. O que me faz discordar de Lovejoy (2005, p. 159) em sua afirmação de que a “natureza notável da simulação é que não há limites para o que pode ser representado de forma realista”. É muito difícil simular as cores de filmes da década de 1950 de modo convincente, como os clássicos de Douglas Sirk, ou ainda o verde esmeralda da vegetação, os vermelhos e os tons de pele que, juntos, fazem *4 Aventuras de Reinette et Mirabelle* (1987) de Éric Rohmer, ser a obra que é. Há, nas películas fílmicas mais antigas, uma espécie de achatamento cromático nos verdes, azuis e vermelhos. Não há tanta precisão de transição entre tons como ocorre durante a leitura matemática dos sensores de imagem digital. Deste modo, suprimir essa característica matemática que precisa nuances muito sutis nas matizes é uma tarefa, em 2022, muito difícil.

Na ultrapassagem reprodutiva dos detalhes cromáticos que a lógica matemática das imagens digitais irá revelar, ao que parece, a estética fílmica passa a ser um objeto de desejo justamente porque entregava algo a menos. A imagem fílmica, à meu ver, nunca se quis à maneira do olhar. As cores blasé que o córtex visual humano consegue interpretar ao olhar para realidade não tem familiaridade com a cromaticidade das películas. Em alguma medida, é como se as mais modernas câmeras tivessem se aproximado dessa reprodução altamente sensível das variações de luz, croma e saturação que o olhar humano é capaz, em média, de visualizar. Sobre esse aspecto, Schrey (2014, p. 34) irá traduzir essa nostalgia analógica como um fenômeno que não necessariamente recusa as tecnologias digitais, mas antes opera uma “remediação digital da estética analógica dentro do digital”. É por isso que minha posição diante das imagens não tem tanto a ver com a aura enigmática do instante

em si, mas a interpretação desse instante no sentido de como ele poderia ter sido. A experiência cromática inscreverá nessas imagens digitais algo como “a realidade era assim naquela época”. Desse modo, há uma desestabilização da autobiografia no sentido clássico, porque autobiografar pela via fotográfica para um sujeito de 20 e poucos anos é ter de utilizar uma certa sorte de imagens digitais monótonas, criadas em grande medida por câmeras digitais do início dos anos 2000. A minha geração, os nascidos no final dos anos 1990, sofre com essa condição de memória onde a presença de caixas fotográficas físicas se ausenta progressivamente nos lares no decorrer do segundo milênio. Se eu fosse fazer um filme sobre minha prima que nasceu em 2004, eu teria meia dúzia de pendrives com milhares de fotografias, muito mais do que uma caixa ou albúms fotográficos, muito menos no que diz respeito à preciosidade.

Se boa parte das pessoas acha que filtros super 8 ou Kodak Porta 400 simulados no Instagram se parecem com seus equivalentes originais, um olhar atento para uma fotografia filtrada, no meu caso, já denuncia sua origem virtual. É essa estranha sensação de que algo não faz sentido ali, mesmo que haja uma certa proximidade inquietante que, por ínfima distancia do que quer simular, denuncia sua origem. É como quando um especialista em falsificações na arte desvenda por uma análise minuciosa que determinada tela não é original. Ao mesmo tempo, conforme Lovejoy irá indicar, essa é uma problemática que nos remete à antiguidade clássica:

O que para Platão era uma crise de conhecimento, para Aristóteles é um problema técnico. A autenticidade depende da qualidade ou essência da imitação, do virtuosismo do artifício. Art = Artífice.”⁷ Menard enfatiza que, mesmo que nunca consigamos resolver a oposição entre real e falso, cópia e modelo, os desenvolvimentos técnicos agora nos levam a um território onde existe uma realidade paralela – que reside dentro da realidade – onde a perfeição da modelagem matemática cria uma realidade que tem sido chamada de “realidade virtual” (LOVEJOY, 2005, p. 159)

Quando submeto as fotografias e os vídeos à essa rede de artefatos simulados, sobretudo essas imagens técnicas da Google, eu estou buscando uma espessura que na minha geração já havia morrido. Todos nós sabemos que é diferente ver uma fotografia ampliada e uma fotografia digital impressa. Minha obra tenta ligar as duas coisas, se afastando do digital ao mesmo tempo em que demonstra suas possibilidades. É por conta disso que visualizar um mapa como o da Google em preto e branco será sempre algo que, no fundo, não tem sentido prático e, ao mesmo tempo, teve sentido pura e simplesmente ali, no filme.

Sem pretender operar uma análise antropológica sobre o uso das simulações de filme em produções contemporâneas, gostaria de tensionar essa questão retornando ao ponto em que os dispositivos produtores de imagens digitais, as câmeras, mas também os gravadores de som digital, possuem, no estado atual, uma certa qualidade e precisão reprodutiva que acaba por neutralizar as mídias que entregam. Esse caráter que anteriormente traduzi por imagens estereis, parece endereçar à minha geração uma herança faltante, uma falta de espessura nos processos, a supressão de um tempo de desenvolvimento das imagens, por exemplo, mas também uma certa especificidade visual que as gerações anteriores gozaram.

Mark Fisher (2014) já havia incluído esse fenômeno à sua discussão de modo indireto ao evocar o surgimento de videoclipes assombrados por uma estética anacrônica aos anos 2000. No caso de Fisher, ele tomará *I Bet You Look Good On The Dancefloor* (2005) da banda de rock *indie Arctic Monkeys* para ilustrar sua teoria de que progressivamente estaríamos sendo espectralizados por mídias digitais altamente



4 Aventures de Reinette et Mirabelle, Fotograma (Cor, som), Dirigido por Éric Rohmer, França, 1987, 99min.

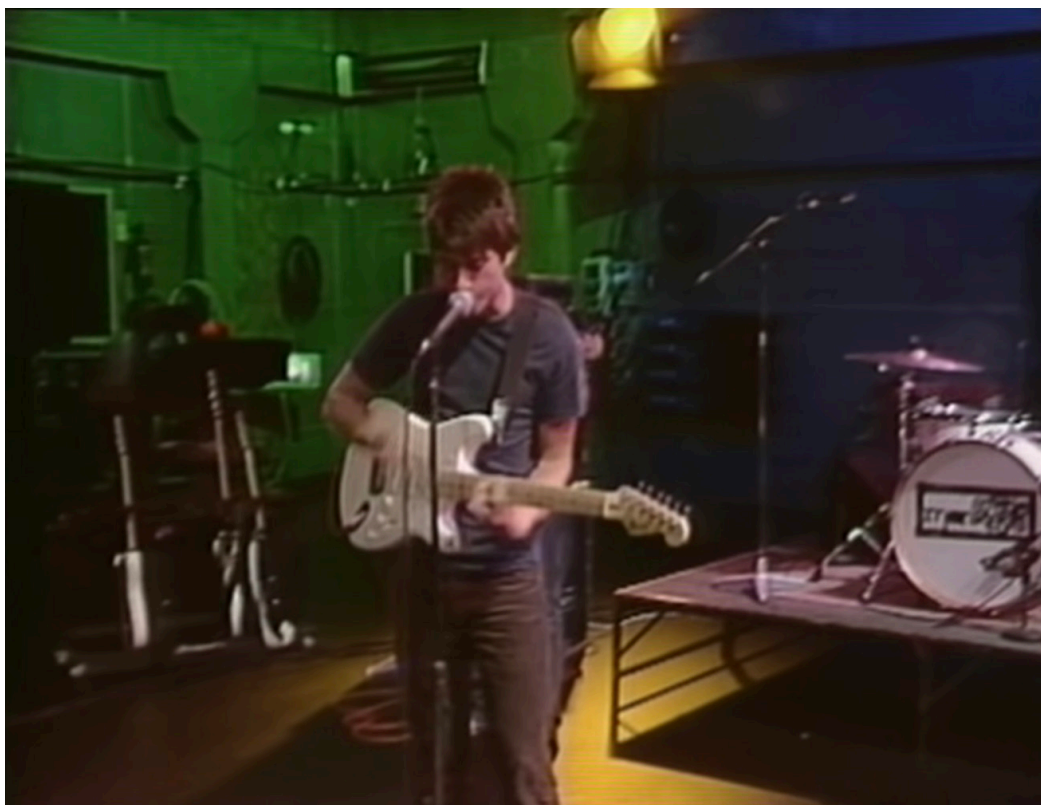


Glorious Technicolor, Fotograma (Cor, som), Dirigido por Peter Jones, Estados Unidos, 1998, 60min.

simuladas que abalariam nossas noções de estética de uma época. No caso do videoclipe do *Arctic Monkeys*, um espectador desavisado seria remetido imediatamente para aqueles porões onde bandas punks se apresentavam em uma eterna Inglaterra do final dos anos 1970. Assistiríamos *Arctic Monkeys* nesse tempo estranho, essa banda dos anos 2000 indexada pela imagem e som à um passado virtual em que poderia ter existido contemporaneamente aos Sex Pistols, Joy Division, nos anos 1970, ou ainda, junto do Radiohead, e meados de 1990, como um grupo desconhecido. O mesmo efeito será identificado por Mark Fisher (2014) em uma experiência pessoal em que ele e sua família caminhavam por um Shopping Center e, ao fundo, tocava-se *Valerie* (2007), interpretada por Amy Winehouse e Mark Ronson. Na descrição de Fisher, a primeira impressão era de que ele estava escutando uma música e uma voz removidas de um disco antigo dos anos 1950-1960, uma espécie de artista desconhecida que poderia ter sido contemporânea de Billie Holliday.

A análise de Fisher será sustentada por Frederic Jameson que anteriormente já havia identificado uma presença anacrônica em obras do cinema como *Body Heat* (1981), *Grease* (1978), *Chinatown* (1974) e *Star Wars* (1977). Para Jameson essas obras seriam um exemplo do chamado “filmes de nostalgia”, caracterizados por uma fina articulação entre memórias frágeis e à deriva do passado, bem como de fragmentos estéticos de filmes e iconografias antigas, conotando, deste modo, uma espécie de colagem pastiche daquilo que não é nem totalmente lembrado como uma referência explícita, nem totalmente esquecido, permanecendo, para evocar Derrida (1993), nesse campo espectrológico onde uma coisa não é nem do passado, nem do presente. O que Jameson chamará de um tendência de intertextualidade cinematográfica, será expressada, por exemplo, em *Pulp Fiction* (1994) de Tarantino (e eu diria que em muitos dos filmes do diretor). Se *Pulp Fiction* seguia essa tendência, convidaria o leitor a assistir *Calling U Back* (2021), videoclipe da banda estadunidense *The Marias*. Nesse vídeo, a vocalista parece ter incorporado toda fantasmática estética de Mia Wallace, personagem de *Uma Thurman*. O que Jameson identificaria como essa rede assombrada do passado sobre o presente em *Pulp Fiction* (1994) se desdobrará no clipe de *The Marias*, porque se Tarantino já havia feito essa mistura de épocas, o clipe em questão sobrepõe uma nova camada ao usar deliberadamente uma obra nostálgica como referência.

Mark Fisher pega essa discussão para tratar, em grande medida, sobre o universo da cultura musical underground do *TripHop* de Bristol em exemplos como o do rapper Tricky. No caso do *TripHop*, haveriam artefatos sonoros de baixa fidelidade, característicos de fitas cassetes ou vinil, articulados na construção das composições evocando em uma camada subliminar esse espectro do passado sobre o presente. Essa presença terá como efeito uma estranheza fantasmagórica que, no caso de Tricky, ficará aparente sob a sombra dos antigos samples de Isaac Heyes, na desvitalização das vozes e no crackle vinílico, esse ruído característico dos discos de vinil. As teorias de Mark Fisher e Jameson parecem confirmadas e tencionadas à estratosfera quando se percebe a produção de uma artista como Lana Del Rey que, à começar pelo seu famoso videoclipe *Summertime Sadness*, gravado em um *Iphone 6*, irá assombrar toda uma geração de artistas com sua proposta visual ancorada sobre a mídia morta *Super-8*. Para o pesquisador Arild Fetveit (2015), o que as obras de Lana Del Rey evocam diz respeito tanto à obsolescência das mídias analógicas, quanto à uma sensibilidade, trazida pela rápida sucessão digital, ao fato de que as mídias em si, mais cedo ou mais tarde, morrem. É o que levará Sterling (2002) a designar nosso tempo como a era de ouro da nostalgia pelas mídias mortas.



I Bet You Look Good On The Dancefloor (2005), Arctic Monkeys.



She's Lost Control (*Live At Something Else Show*) (1979), Joy Division.

Holidays In The Sun (1977), Sex Pistols.

Creep (1992), Radiohead.

O que pode levar um artista à degradar simuladamente seu vídeo para que se pareça com um velho *VHS* ou *Super-8* e, não parando por aí, assisti-lo na cristalina e nítida tela de um moderno Apple iMac de 5k? Aquilo que Mark Fisher designa por um lento cancelamento do futuro será essa espécie de promessa pelo qual uma série de produções na arte nos endereçaram uma possibilidade que, podemos ver a cada dia, tanto não se confirma, quanto parece absolutamente impossível. É nesse sentido que Fisher (2014) irá endereçar à falência do modernismo uma crise no sentido da criação do novo pela via de uma espécie de delírio recombinaorial. O futuro não é Cyberpunk como a noturna e mórbida cidade ficcional de Los Angeles em *Blade Runner* (1980). Talvez e, em alguma medida, *Matrix* (1999) se mantenha como uma assombração para a pós-modernidade, porque nele é enfatizado o estatuto de permeabilidade humano/máquina sob o fundo das possibilidades de simulação. É por isso que, mesmo que Baudrillard tenha dito (SMITH; CLARK, 2022) que o filme não tem relação possível com sua teoria, teremos que aceitar que as irmãs Wachowsky engoliram e vomitaram o pensamento de Simulacros e Simulação ao seu modo. Isso nos leva a acreditar, para os limites do impensável, que as teorias servem aos artistas não como um dispositivo de repetição formal pura e simplesmente, mas que entender errado o que o filósofo quis dizer é, nos casos das Wachowsky, uma espécie de fonte importante para a criação de uma obra como *Matrix*. Se na filosofia é impensável para um Deleuzeano aproximar Lacan e Deleuze em uma discussão filosófica por motivos óbvios que dizem respeito ao modo pelo qual os dois pensadores orientam suas visões sobre o sujeito, na arte esse limite tanto é transbordado quanto, talvez, seja uma de suas pré-condições de existência.

Quando Arild Fetveit (2015) tenta sintetizar a rede de imperfeições em Lana Del Rey ele tangencia uma aproximação com Miles Davis. O trompetista parecia ser o músico profissional que mais errava notas em suas apresentações. Seus erros se tornariam o eixo e espessura de sua verdade, autenticidade e *aqui e agora*, tão ad-



Pulp Fiction - Tempo de Violência, fotograma, (Cor, som), Dirigido por Quentin Tarantino, Estados Unidos, 1994, 154min.

Calling U Back (2021), VideoClipe, The Marias.



Summertime Sadness, VideoClipe, Lana Del Rey, 2013.

mirados na obra do artista. No caso de Del Rey, ocorrerá um processo semelhante até certo ponto. Embora a aparência dos videoclipes e da própria produção musical da cantora remeta à esse horizonte de imperfeições das mídias analógicas, é justamente numa operação paradoxal que elas serão articuladas. É o que Fetveit (2014) chamará de aperfeiçoamento das imperfeições. Se a perfeição deixa de ser o motivo poético/estético na maior parte das produções contemporâneas e os sintomas do belo tornam-se em grande medida obsoletos no universo das artes, o que se atinge nessa operação serão trabalhos cada vez mais em busca de melhores representações em relação ao que se propõem produzir (FETVEIT, 2015). Nesse sentido, termos como imperfeição perfeita, para usar uma expressão desse autor, passarão a fazer sentido nos casos onde artefatos fílmicos (que nada mais são do que degradações) aparecem como uma possibilidade poética nas artes visuais.

Considerações Finais

Para encerrar essa dissertação, gostaria de retornar uma última vez à 5.40x5.40 e sua relação com *Ulysse* (1982) de Agnès Varda. Quando a diretora narra, ao fim de seu filme, que nenhum de seus entrevistados lembrava daquele instante fotográfico que dá nome ao filme, ela se interroga sobre a temporalidade e permanência na memória desse índice virtual para o qual a imagem havia, para sempre, perdido. Varda conclui que a fotografia poderia ter sido feita não há 30 anos, mas há 2, ou mesmo no dia anterior. Se a sondagem metafísica que a diretora opera era uma verdade incontestável em 1983, finalizando sua obra como a epítome de uma investigação delicada sobre a virtualidade do instantâneo, em 2022, se mostrássemos a bela fotografia da cabra, homem e criança nus sob as pedras da praia de Calais, a maior parte das pessoas possivelmente diria que aquela era uma foto do passado.

Não saberíamos precisar uma época, é verdade, porque a nudez, o homem, a criança, a cabra, as pedras, são atemporais. Mas algo ali seria denunciado por essa interessante cromaticidade obsoleta do preto e branco fotográfico e seu fino grão revelado pela ampliação do negativo de grande formato, levando-nos à esse passado intangível da mídia em questão. Em 5.40x5.40 procuro criar uma operação semelhante. Ele pode ter sido um filme perdido dos anos 1950, encontrado em um velho porão, uma cópia guardada de um autor desconhecido. Sabemos que não, mas se isso fosse verdade, me permitam o trocadilho, como já se teriam passado mais de 60 anos, você deve imaginar, todas aquelas casas já teriam desaparecido.

Durante esse processo de construção reflexiva, me coloquei em profunda intimidade com essa obra pela qual elegi como objeto de análise para esta dissertação de mestrado. Ter a casa como o *punctum*, e abrir com essa entrada ao filme uma zona de intimidades narrativas foi uma grande viagem ao interior de um lugar que é, no sentido mais radical do termo, o ninho que me é próprio mas que também é um lugar comum no imaginário coletivo do lar. Quando falo de minha casa, falo de muitas outras, coletivizo minha história ampliando o significante casa para dizer que nesses espaços se inscrevem, cômodo a cômodo, a mais alta sorte de fenômenos e histórias, com isso memórias, fantasmas e amores.

É dentro de casa que a maior parte de nós se recolhe quando nossa vida assim o pede e, deste modo, o desaparecimento da casa, seu desmanche, e toda reflexão que decidi instaurar, se propõe a pensar o quão ameaçador essa operação fantasmática do desaparecimento pode ser.

Nesse sentido, saímos da mera visualidade concreta dos objetos, das paredes, móveis, cores e tudo o que monta uma casa para atingir o campo dos espectros do lar. São muitas as pessoas que já não tem acesso à sua casa de infância, são muitas que não tem acesso a um lar. Esse trabalho, que aqui encerro, foi no fundo um grande elogio aos lares simples do Brasil.

REFERÊNCIAS

4 Aventures de Reinette et Mirabelle. Direção: Éric Rohmer. Produção: Les Films du Losange. França, 1987. DVD.

ABRAHAM, N; TOROK, M. *L'Écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 2009.

ADAMS, A. *The Camera*. New York: Time Warner Book Group, 2005.

ARCTIC MONKEYS. I Bet You Look Good On The Dancefloor (Videoclipe). Direção: Huse Monfaradi. Gravadora: Domino Records, 2005. Disponível em: <>. Acesso em, 23 de mar. de 2022.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. 1982. DVD.

BODY HEAT. Direção: Lawrence Kasdan. Produção: Fred T. Gallo e Robert Grand. Estados Unidos, 1982. DVD.

BROOK, P. Google's Mapping Tools Spawn New Breed of Art Projects: Instead of walking out on the street to find interesting scenes and people, a few photographers are now simply curating the pre-documented streets from the comfort of their desks at home. *Wired Photo*, 2011. Acesso em: 12 de jun. 2022. <https://www.wired.com/2011/08/google-street-view/>

CHINATOWN. Direção: Jack Nicholson; Roman Polanski. Produtora: Paramount Pictures Studio Store, 88 Production. 1974. DVD.

COSENTINO, M. Lacan y Derrida: un (des)encuentro en la mirada. In: *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, n. 23, p. 157-152, 2019.

DAVIS, C. État présent: hauntology, spectres and phantoms. *French Studies*, v. 59, n. 3, p. 373-379, 2005. doi:10.1093/fs/kni143

DELEUZE, G. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o estado de dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*.

Editora UFSC, 2012.

DERRIDA, J. Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. In: **Séminaire Dire l'événement, est-ce possible?**. Centre Canadien d'Architecture, abr. 1997.

DUBOIS, P. **Fotografia & Cine**. Madrid: Televisa, 2013

FETVEIT, A: Death, beauty, and iconoclastic nostalgia: Precarious aesthetics and Lana Del Rey. In: NECSUS. **European Journal of Media Studies**, v. 4, n. 2, p. 187–207, 2015. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15204>.

FISHER, M. **Ghosts of my life**: writings about hauntology, depression and lost futures. Reino Unido: John Hunt Publishing. Edição do Kindle.

FREUD, S. **Luto e Melancolia**. In Obras completas de Sigmund Freud vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GALLESE, V. The power of images: A view from the brain-body. **Phenomenology and Mind**, v. 14, p. 70–79, 2018.

GASCHÉ, R. 'The Witch Metapsychology'. Trad. Julian Patrick. In Todd Dufresne (ed.), **Returns of the 'French Freud'**: Freud, Lacan, and Beyond. New York: Routledge, p. 169-208, 1997.

GREASE. Direção: Randal Kleiser; Patricia Birch. Produtora: Paramount Pictures Studio Store, RSO, Paramount. 1978. DVD.

How Roger Deakins Conjured the Dystopian Darkness of 1984. **Criterion Collection**, 23 de julho de 2019. Disponível em: < <https://www.criterion.com/current/posts/6507-how-roger-deakins-conjured-the-dystopian-darkness-of-1984>>. Acesso em: 13 de maio de 2022.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. Produção: Argos Films. França, 1962. DVD.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. **O Seminário, livro 14**: a lógica do fantasma. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.

LANA DEL REY. **Summertime Sadness**. Londres: Polydor Records, 2012. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3BJe4B8zGnqEdQPMvfVjuS?si=44b441ed17af48fc> . Acesso em: 07 de nov. de 2021.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte:

Editora UFGM, 2008.

LOVEJOY, M. **Digital Currents: art in the electronic age.** New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2005.

MANOVICH, L. 'The Paradoxes of Digital Photography', in H. von Amelunxen, S. Iglhaut and F. Rötzer (eds) **Photography After Photography.** Memory and Representation in the Digital Age. Dresden: GB Arts, pp. 57–65, 1996.

MARK RONSON. Valerie (Feat. Amy Winehouse) - Version Revisited. Londres: Mark Ronson, 2007. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6kopmMZiyLmw7h66uXcXR7?si=4b7007968caa4c79>>. Acesso em: 23 de set. de 2021.

MARKS, L. U. **Touch.** Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002.

MATRIX. Direção: The Wachowskis. Produção: Joel Silver. 1999. DVD.

MILAN, B. Derrida caça os fantasmas de Marx. Especial para a Folha, de Paris. São Paulo, domingo, 26 de junho de 1994. Acesso em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/26/mais!/24.html>>

MORRIN, E. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica.** São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

PROBST, P. Soup du jour: silver retention (ENR), Silver Retention (ACE/CCE), Bleach By-Pass, 3-Strip Technicolor. **American Cinematographer**, nov. 1998. Acessado em 10 de agosto de 2021. Link: <<https://theasc.com/magazine/nov98/soupdujour/index.htm>>

PULP FICTION. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. 1995. DVD.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RIZZOLATTI, G. et. al. Premotor cortex and the recognition of motor actions. **Cognitive Brain Research**, v. 3, p. 131–141, 1996.

ROTHMAN, A; HAMMERAND, A; HENNER, M. "Watched and Watching". **Places Journal**, March 2015. Accessed 12 Jun 2022. <https://doi.org/10.22269/150330>

ROTHMAN, A; HENNER, M; LEIVICK, D; VALLA. C. Beyond Google Earth. **Places Journal**, 2015. Acessado em 12 de junho de 2022. <https://doi.org/10.22269/150526>

SCHREY, D. Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation. In: Niemeyer, K. (eds) **Media and Nostalgia.** Palgrave Macmillan Memory Studies. Palgrave Macmillan, London, 2014. https://doi.org/10.1057/9781137375889_2

SEMELER, A. **Objetos Tecnopoéticos**: Transmutações de Imagens do Repulsivo. Orientador: Romanita Dizconzi. 2011. 174 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes da UFRGS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/31460>>
SMYTH, D. **Obituary: Michael Wolf, photographer, 1954-2019**. Online: 1854 Photography, 2019.

STAR WARS: Episódio IV. Direção: George Lucas. Produtora: Lucas Films. 1974. DVD.

THE MARIAS. Calling U Back. Los Angeles: Josh Conway, 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5WVWQQpBJqljZtxo19CxS?si=f3ca-554143b249f0>>. Acesso em 12 de jan. de 2022.

The Seventh Seal. Direção: Ingmar Bergman. Produção: AB Svensk Filmindustri, 1959. DVD.

TONELO, G. K. Filmar-se, sendo: o tempo narrativo presente em documentários autobiográficos. **ANIKI Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 9, n. 1, p. 30-57, 2022.

TRICKY. Aftermath. Londres: Universal Island Records Ltd, 1995. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4wcWI3GEtaGm38dbdDFbyI?si=152dc-2dec7304813>>. Acesso em: 12 de dez. 2021.

Ulysse. Direção: Agnès Varda. Produção: Cine Tamaris. França, 1983. DVD.

VALLA, C. Postcard's From Google Earth; Info. s/d. In: <<http://www.postcards-from-google-earth.com/info>>.

VALLA, C. The Universal Texture. **Rhizome**, 2012. Disponível em: <<https://rhizome.org/editorial/2012/jul/31/universal-texture/>>. Access em 07 de jun. de 2022.

VARDA, A; BASTIDE, B. **Varda par Agnès**. Paris: Editions Cahiers Du Cinema, 1994.

VARDA, A. **Conversations with Filmmakers Series**. Mississippi: University Press of Mississippi. Edição do Kindle, 2014.

WOLF, M. A Series of Unfortunate Events. 2011. Disponível em: <https://photomichaelwolf.com/#asoue/30>. Acesso em: 05 de junho de 2022.

WOLFREYS, J. **Victorian Hauntings**: spectrality, gothic, the uncanny and literature. New York: Palgrave, 2002.

