

AS FACES DE SATURNO NO FILME "SATURN'S DIARY" (2015), DE LEWIS KLAHR

THE FACES OF SATURN IN THE FILM "SATURN'S DIARY" (2015), BY LEWIS KLAHR

Lucas Albuquerque / UERJ

RESUMO

Este artigo analisa *Saturn's Diary*, curta presente no longa-metragem *Sixty Six* (2015) do diretor americano Lewis Klahr. O filme é resultado de uma compilação de 12 curtas, todos ambientados no ano de 1966. Mediante a reunião de impressos da cultura de massa produzidos na época, o diretor realiza justaposições entre diferentes imagens, conferindo novos sentidos aos signos apropriados. Tomando como questão as figuras alegóricas do tempo evocadas no filme, dentre os quais a do deus mitológico Saturno, investiga-se o papel da memória no trabalho de arte e de que modo a melancolia pode vir a ser uma potência de criação no gesto artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Lewis Klahr, Cinema experimental, Impressos, Melancolia

ABSTRACT

The present article investigates Mercury (2015), short film included in the feature film Sixty Six (2015), by the American filmmaker Lewis Klahr. The film is the result of a compilation of 12 shorts, all of them set in the year of 1966. Through the reunion of mass culture printed materials produced in the period, the filmmaker makes juxtapositions between distinct images, giving new meanings to the appropriated signs. Having a focus on the allegorical figures of the time evoked by the director, among which appears the mythological god Saturn, this article intends to investigate the place of the memory in arts and how the melancholia could be a potency of creation in the artistic gesture.

KEYWORDS

Lewis Klahr, Experimental cinema, Prints, Melancholia

Qualquer imagem possui duas temporalidades: aquela que contém em si no momento em que é feita, guardando características de sua época, e também aquela do momento em que é observada, o aqui e agora ao qual o sujeito se relaciona e estabelece sua experiência particular. Portanto, ao mesmo tempo que a imagem se torna datada logo em sua gênese, ela é também um mar de potencialidades que podem ser desdobradas a partir do encontro com o outro. Em qualquer um desses contatos, faz-se presente tanto a ausência como a presença.

No entanto, ao se estabelecer um vínculo afetivo com um objeto, ele passa a se colocar como representativo de determinado momento. A memória toma posse do olhar e aprisiona-o no longínquo. Ela passa a acionar memórias anteriores sempre que surge, tornando-se objeto da nostalgia. Como lidar com as potências do passado, tão latentes nas imagens, sem deixar de notar sua urgência no presente?

Essa é uma das questões principais na obra do diretor experimental americano Lewis Klahr (1956 –). Professor de cinema na Universidade de Artes da Califórnia, Klahr produz filmes ativamente desde 1977. Por meio de um processo em *stop-motion* utilizando impressos, seus filmes condensam diferentes temporalidades, linguagens e símbolos que se interpenetram e configuram novos modos de olhar o passado e pensar o presente.

Em sua garagem, Klahr abriga um grande acervo de impressos, como anúncios publicitários, revistas em quadrinhos, novelas gráficas, fotografias, livros e catálogos. Por meio de distintos procedimentos fílmicos e compositivos, como o enquadramento, a montagem e a colagem, esses elementos dão corpo a diferentes narrativas sobre o passado (CRONK, 2016). Seus filmes são realizados de forma manual, considerando desde a movimentação dos seus personagens – que se deslocam nas cenas utilizando varetas coladas em suas costas, como fantoches – até a criação de efeitos especiais, como difusões na imagem mediante o uso de objetos translúcidos como pratos e tecidos.

Sua pesquisa artística culmina no longa *Sixty Six* (2015), resultado de uma compilação de 12 curtas, todos ambientados no ano de 1966, onde o tempo se cristaliza em imagens que evocam fantasmagorias do passado e seus lampejos no contemporâneo. Como detalha em uma entrevista à *Cinemascope*¹ (CRONK, 2016), o processo de realização de *Sixty Six* iniciou-se em 2013 quando, vasculhando seus arquivos, se deparou com um filme em 16mm não lançado que se passava na década de 60. A partir dele, o diretor elaborou uma estrutura narrativa e conceitual de curtas cujo fio condutor é traçado pela exploração da visualidade daquela época. Como assistimos em sua configuração final, *Sixty Six* é todo ambientado no ano de 1966 e, como forma de aludir aos 12 meses que formam o ano, o longa compila 12 curtas,

cada qual com seu título: *Mercury*, *Ichor*, *Helen of the T*, *Erigones daughter*, *Mars garden*, *Saturn's diary*, *The silver age*, *Jupiter sends a message*, *Lip print (Venus)*, *Ambrosia*, *Orphacles* e *Lethe*. Os títulos relacionam diferentes passagens e personagens da mitologia greco-romana à imageria dos anos 60.

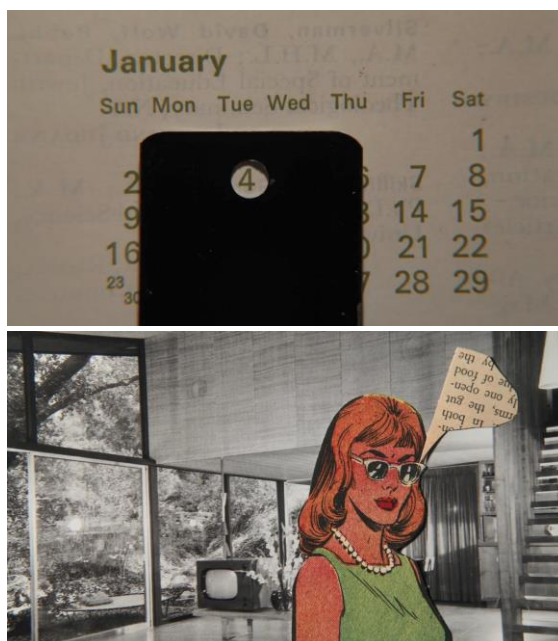
Como maneira de executar uma análise mais precisa e cuidadosa da obra de Klahr, o presente artigo pretende se debruçar em apenas um dos curtas reunidos em *Sixty Six*. Sexto constituinte do compilado, *Saturn's diary* (7') é montado a partir da reunião de diversos recortes provenientes de revistas em quadrinhos, catálogos de design, jornais e livros, além de objetos, como calendários e dados. Logo no início do filme, somos introduzidos, após o título e alguns planos de cor, ao nosso personagem principal: um homem de meia idade, de cabelos escuros bem penteados e trajas elegantes. Ou melhor, somos apresentados a um duplo do mesmo: unido por suas costas, o mesmo homem realiza duas ações simultâneas em poses diferentes. Em sua boca, um balão exprime uma frase inconclusiva: "I... I..." (fig. 1). As figuras se separam e saem de plano. Em arranjos inconclusivos, o assistimos "contracenar" com figuras e objetos que aludem a momentos de tédio em diferentes ambientes, como cenas em que parece dançar com uma mulher e outras onde ambos discutem. Esses lampejos vão se espaçando cada vez mais, enquanto fragmentos solitários começam a ganhar maior importância. Entretanto, à medida em que avançamos, as cenas gradativamente se tornam borradas e passam a suceder-se de maneira veloz. O ritmo culmina em planos de cor que lampejam em rápidos cortes, finalizando o curta.



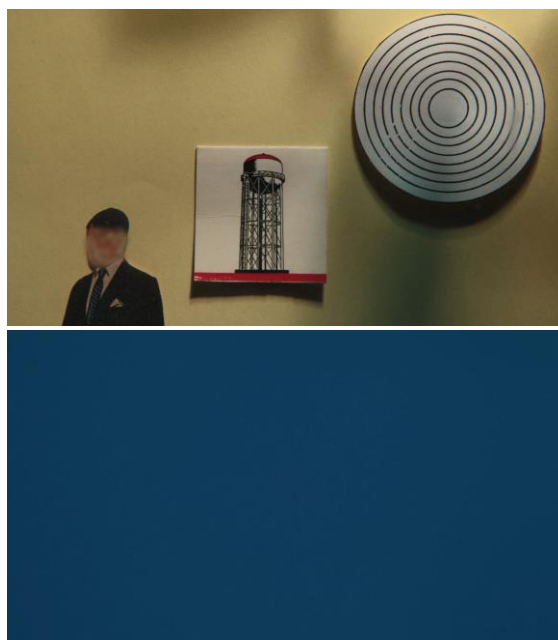
Figura 1. Lewis Klahr. *Saturn's Diary*, *Sixty Six*, 2002-2015. Filme digital, 7'. 2002-2015. Acervo do diretor.

Podemos classificar as cenas que formam o curta em 4 grupos: o primeiro é marcado pelo calendário, que segmenta as sequências posteriores (fig 2); o segundo possui caráter mais mimético, no qual os personagens contracenam em fotografias de

ambientes (fig. 3); o terceiro é constituído por cenas mais abstratas (fig. 4), onde objetos e formas são colocados em relação a fundos chapados; e o quarto apresenta os planos de cor pura (fig. 5).



Figuras 2 e 3. Lewis Klahr. Saturn's Diary, *Sixty Six*, 2002-2015. Filme digital, 7'. 2002-2015. Acervo do diretor.



Figuras 4 e 5. Lewis Klahr. Saturn's Diary, *Sixty Six*, 2002-2015. Filme digital, 7'. 2002-2015. Acervo do diretor.

Apesar dos materiais carregarem distintas características estéticas e suscitarem diferentes percepções acerca do antigo, todos os objetos presentes em *Saturn's diary* dialogam entre si e constituem uma ambientação. O contexto em que o curta se passa é sugerido por símbolos característicos da época, como televisões de tubo *démodé*, tampinhas de frascos de vidro e cigarros *Raleigh* (fig. 6). Estes se relacionam com objetos de uma única cor, que vão aumentando e preenchendo planos inteiros em sequências cada vez mais longas conforme as fronteiras temporais se diluem gradualmente. Como de costume, os materiais utilizados chamam a atenção do diretor não só pela representação contida neles, mas também por sua fatura. A retícula é evidenciada pelo zoom em diversos momentos, revelando o processo de impressão das imagens e, portanto, sua condição gráfica. Além disso, as marcas e os vestígios ocasionados pela conservação ao longo do tempo destacam-se. As figuras se integram de forma coerente e “encenam” um espaço temporal: estamos na Los Angeles dos anos sessenta. Isso é reforçado não só pela imageria, mas também pelo plano que abre o curta: dois bilhetes onde se lê o número 66 grafados em vermelho nos situam no tempo e também na obra do diretor.



Figura 6. Lewis Klahr. *Saturn's Diary, Sixty Six*, 2002-2015. Filme digital, 7'. 2002-2015. Acervo do diretor.

Em seu procedimento, Klahr retira seus personagens de diferentes revistas em quadrinhos americanas, cujas características remontam às convenções da literatura

da época na qual o filme se propõe a ambientar. Ao trabalhar com clichês convencionados pela cultura de massa – o galã robusto de meia idade e a mocinha que se torna sua companheira – a necessidade de representar um mesmo personagem a partir de uma única ilustração se esvai. E assim o faz: ao longo da narrativa, um mesmo personagem é representado por recortes ligeiramente diferentes, identificados apenas pelos traços mais marcantes de sua constituição. Desta maneira, a mulher loira é representada por recortes de diferentes impressos, mantendo apenas um constante: os cabelos.

Os planos giram em torno de um calendário que entrecorta as sequências, marcando uma passagem de tempo progressiva. Nele, Klahr sinaliza o dia em que se passam as cenas seguintes. No entanto, ao longo da narrativa, as noções de tempo embaralham-se pouco a pouco, pois a marcação do dia em que se situam as ações são borradas ou embaçadas. O calendário deixa de constituir um sentido de tempo e passa a figurar como um objeto cênico. Nesse novo arranjo, as cenas entrecruzam-se até o instante em que se torna impossível remontar a um tempo tão expandido senão por cores, sons ou pequenos detalhes de imagens.

Já no título, *Saturn's Diary* entrelaça dois elementos do tempo: o diário, objeto de escrita que busca demarcar o cotidiano através de inserções subjetivas e individuais, remete à banalidade; Já a figura mitológica de Saturno, divindade equivalente a Krónos na mitologia greco-romana, senhor do tempo cíclico, faz menção ao transcendente. Como aponta Irene Borges-Duarte, os gregos dedicam à figura de Krónos a representação do caráter mítico do tempo devido à proximidade fonética com *chronos*. Essa simbologia perdura até a tomada dos mitos gregos pelos romanos:

Essa simbologia perdurará na sua tardia identificação romana com Saturno, o deus da Idade de Ouro que, destronado por Júpiter, encontrou refúgio no Lácio, onde ensinou aos homens o cultivo da terra e a poda da vida. [...] Na romanitas, a faceta de Saturno que predomina é esta da sua ligação à terra e às estações, sendo as suas festas as Saturnalia, celebração da abundância e das colheitas. [...] Na Grécia, em contrapartida, foi a outra face de Saturno-Krónos que se afirmou como determinante. Dotara-o a mãe Terra de uma foice, que para sempre marcaria simbolicamente a sua mais notável qualidade: o poder de cortar. (BORGES-DUARTE, 2013, p. 5)

Em *Saturn's diary*, o tempo se mostra representado pelo calendário que segmenta a narrativa. Por meio de suas demarcações, os dias são preenchidos por figuras, objetos e sensações que versam sobre as lembranças do protagonista. Entretanto, enquanto algumas memórias conseguem criar – sem nenhuma possibilidade de constituir verossimilhança – situações complexas, outras se deixam formar apenas

em detalhes, apresentando objetos que remontam a dado momento. No entanto, curvando-se ao tempo, o processo de rememoração mostra-se falho e lacunar. Fulgurações de cor e detalhes que se tornam cada vez mais vagos materializam impressões inconclusivas. A impossibilidade de realizar uma imagem do passado em completez adquire sua máxima nos diálogos dos personagens, que se esforçam para falar, mas conseguem apenas exprimir palavras entrecortadas (fig. 1 e 3). O diário de Saturno pode ser entendido, portanto, como cintilações da memória do nosso personagem, que se torna gradualmente um acervo em ruínas.

Outro elemento sobre Saturno pode nos dar pistas sobre o tom que a obra do diretor assume. Ainda segundo a doutrina dos astros, o planeta Saturno rege o comportamento melancólico, refletindo suas características. A distância que separa o planeta da Terra e a longa duração de sua órbita reproduz-se na atitude melancólica de se abster da vida cotidiana e distanciar-se do mundo para adentrar em um estado meditativo:

Como planeta supremo, o mais afastado da vida quotidiana, é responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-a subir cada vez mais alto e finalmente lhe concede o saber supremo dos proféticos. (apud BENJAMIN, 2013, p. 155)

É interessante notar, ainda, a relação que se constitui entre a astrologia e o conceito grego de melancolia, colocados por Panofsky e Saxl. Segundo ambos, sua relação:

Só pode ser procurada na própria estrutura interna da concepção mitológica de Cronos... Esta é de natureza dualista, não apenas em relação aos efeitos externos da ação do deus, mas também no que se refere ao seu destino próprio, por assim dizer pessoal; e ela é dualista de forma tão ampla e intensa que se poderia caracterizar Cronos como um deus dos extremos. Por um lado, ele é o grande senhor da Idade de Ouro..., por outro, o deus triste, destronado e humilhado...; por um lado, cria (e devora) inúmeros filhos, por outro está condenado a ser eternamente infértil; por um lado, é um monstro que tem de ser vencido pela astúcia mais simplória, por outro é o velho deus da sabedoria, venerado como a inteligência suprema, como *προμηθευς* [prudente, vidente] e *προμαντος* [adivinho, voz do oráculo]... Nesta polaridade imanente da imagem de Cronos... encontra o caráter especial da concepção astrológica de Saturno a sua derradeira explicação – aquele caráter que, em última análise, é marcado por um agudo e fundamental dualismo. (apud. BENJAMIN, 2013, p. 156-157)

Esse profundo dualismo pode ser percebido na obra de Klahr por meio da propensão mítica que seu gesto carrega: nos encontramos em uma ambientação que mitifica

Los Angeles e a relaciona a uma “idade de ouro”. Os personagens atravessam representações de uma cidade altamente idealizada, marcada pela nostalgia. Torna-se quase que um ambiente *ex nihilo*, infiltrado pelo capitalismo e por uma série de projeções de futuro. O próprio diretor confirma essa percepção em uma de suas entrevistas:

Mas sim, eu também estou pensando sobre L.A. como um lugar mítico. Então, estou usando famosas fotografias arquitetônicas de casas de meados do século XX, não apenas por sua justaposição gráfica como base para esses personagens de cores vivas de histórias em quadrinhos que faço uso, mas porque eles também se tornaram mitológicos. Essas casas foram ornadas e feitas para o momento de sua captura fotográfica como um ator o faria. E elas ainda representam L.A. para muitas pessoas. Elas certamente o representaram em minha infância. Los Angeles tinha – e tem – uma grande dimensão utópica como uma cidade imaginária para muitas pessoas.² (CRONK, 2016, tradução nossa)

Além da cidade, os objetos que “contracenam” também representam uma premissa de futuro e modernidade dos anos 60: as televisões que recorrentemente surgem em tela remetem ao momento de popularização do entretenimento privado, o refrigerante de cola e suas máquinas de distribuição aludem ao consumismo rápido e *cool* e o carro que o casal dirige carrega consigo todo um imaginário atrelado à “euforia mecanicista da velocidade” (BAUDRILLARD, 2015, p. 75) comum à ideia de progresso. O que dizer, então, sobre esse traço melancólico que atravessa o filme e carrega de pesar toda uma idealização de futuro, que resguardava aos seus credores felicidade e plenitude? Como o diretor coloca em uma entrevista:

Eu gosto de descrever meu trabalho como se descrevesse o passado do presente. [...] A melancolia também me oferece um caminho para a atemporalidade do devaneio, a qual é importante para o meu processo de trabalho e o impacto dos meus filmes finalizados.³ (D’ANGELA, 2015, tradução nossa)

Aqui, encaramos a outra face de Saturno. *A posteriori*, esses emblemas não conseguem mais atender aos ideais prometidos. Contentam-se em olhar para o espectador em seu fracasso. Klahr os toma para realizar uma análise crítica sobre seu projeto estético e político. Ainda que sua função primeira tenha se tornado datada, elas carregam em si potências que podem ser desdobradas em novos modos de olhar e perceber o mundo. O diretor joga as imagens em um abismo de incompletude que não conheciam anteriormente. Valendo-se de uma leitura análoga ao processo da memória, ele intui que essas representações não podem mais transmitir algo além de pequenas migalhas do passado e quiçá do contemporâneo. Tornamos novamente a seu pesar. A promessa de futuro se

encontra em um passado inacessível e falho, mas agora elevado ao nível mitológico. Uma sombra do ideal moderno que ainda ressoa na contemporaneidade.

É interessante pensar que o objeto de memória nostálgica para Klahr seja, em suma, o material impresso. A nostalgia pode ser ativada de diversas formas, tanto no que não possui forma, como cheiros, sons e sensações físicas, como objetos materiais, sejam eles tridimensionais ou bidimensionais. A ativação de memórias independe de uma especificidade de objeto. Entretanto, ao trabalhar com o impresso, o diretor exprime uma exaltação quase barroca às publicações. Como coloca Walter Benjamin:

O renascimento investiga o universo, o Barroco as bibliotecas. O mundo inteiro podia ser ativado e até mensurado como um grande livro, onde analogias são feitas permitindo que Deus se tornasse o escritor, o homem sua imagem impressa por excelência, enquanto este torna-se compêndio, cerne e gema dos livros subsequentes. (BENJAMIN, 2013, p. 146)

Acreditando em um projeto de completude do mundo por meio das bibliotecas, o barroco torna os livros objetos de contemplação. Entretanto, para além do desejo de conhecer, há ainda outro maior: o de conservar. A função que atualmente atribuímos à fotografia, de congelar um instante do tempo em determinado enquadramento, era análoga às inscrições presentes nos livros que se acumulavam nas bibliotecas tão aclamadas. Como bem coloca o editor de Ayrer, poeta barroco alemão:

Considerando que as pirâmides, colunas e estátuas de todos os materiais se danificam ou são destruídas pelo tempo ou simplesmente ficam em ruínas..., que cidades inteiras se afundam, desaparecem ou ficam cobertas de água, enquanto que os livros e escritos são imunes a essa destruição, já que se alguns desaparecem num lugar ou país, podemos encontra-los facilmente em inúmeros outros, e deixando falar a experiência humana, conclui-se que não há nada de mais duradouro e imortal que os livros (apud. BENJAMIN, 2013, p. 146-147)

A tensão entre passado e presente, mortalidade e imortalidade, transparece no aspecto faltoso que a obra de Klahr assume. Ainda que suas imagens constituam o contemporâneo, elas não podem ser acessadas senão por meio de um trabalho crítico da memória. Ao constituir um novo discurso sobre o passado é possível lidar com a nostalgia mantendo um distanciamento adequado que promova a análise crítica, evitando lançar um olhar puramente fetichista sobre o passado.

Essa posição permite exercer novas relações com as fulgurações que emanam dos impressos. No entanto, como evidenciado, essa postura é seguida por um olhar melancólico. Walter Benjamin descreve a utilização de um objeto, tornado alegoria

sob o olhar da melancolia, como um ato de reanimar, ou seja, de criação. Como escreve:

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. (BENJAMIN, 2013, p. 205-206)

Os objetos de Klahr, presos à inacessibilidade de um passado sempre fragmentário, tornam-se vestígios do tempo. Este se presentifica não apenas em sua representação visual, mas também em suas marcas físicas. Por isso, a materialidade do papel torna-se protagonista tão ou mais importante que as figuras que contracenam e compõem uma narrativa, ainda que esgarçada. Dessa forma, a leitura da obra ultrapassa a representação e deve dar conta de todo o processo que vincula o artista à sua relação afetiva com aqueles materiais. O resquício de transcendência que o diretor ainda carrega se dá pelo trabalho da memória, capaz de transportar o espectador para um passado ficcional subjetivo. No entanto essa experiência é frustrada pela montagem, pela composição, pelo som. Por meio da relevância que as características físicas do papel e do modo de impressão assumem, Klahr torna a imagem instável. Como afirma Luiz Cláudio da Costa,

A aparição do passado nas imagens tem sua condição na instabilidade provocada pela ruína. A imagem da memória aparece na contemporaneidade, como efeito de alguma relação, como figura fendida ou justaposta. Ela expõe o trabalho da perda e da morte. (COSTA, 2014, p. 53-54).

Portanto, o passado ao qual o americano se refere não busca a sua origem para promover um retorno nostálgico, mas evidencia uma perturbação crítica do fluxo histórico, em um gesto sóbrio de luto. Como coloca Walter Benjamin, “o luto é o estado da alma em que o sentimento reanima o mundo vazio apondo-lhe uma máscara, para experimentar um prazer enigmático à vista dele.” (BENJAMIN, 2013, p. 144). Estabelece-se, assim, a dimensão contemplativa que o compilado assume. O processo de criação dos filmes de Klahr se dá por nenhuma intervenção nas imagens ou por modificações ínfimas, renunciando a um rigor realista em suas animações ou escolhendo personagens e objetos de cena fraturados por suas colocações nas bordas das páginas de onde vieram. Porém, ainda que essas características o

interessem, não podemos considerar o mesmo acerca da composição e do enquadramento. Estes são alvo de exímia dedicação. Através do olhar da câmera, o diretor contempla essas figuras do tempo em uma mescla de tristeza por seu eterno descompasso e êxtase pela possibilidade de atualizá-las a partir do cinema.

Em uma entrevista, Lewis Klahr caracteriza seu gesto como um ato de “*reanimar imagens mortas*” (PIPOLO, 2013). Realizando uma arqueologia da visualidade de massa dos anos 1960, *Sixty Six* cristaliza fulgurações do tempo e ainda questiona o seu lugar no meio da grande vertigem do presente. Tendo como ferramenta apenas os artifícios profanos oferecidos pela cultura material, sua produção resulta em uma solução sempre precária, com imagens jogadas ao seu próprio destino e, subsequentemente, ao tempo. Ampliadas e observadas em minúcias, revelam todos os seus defeitos gráficos e o estilo de uma época que agora se mostra já ultrapassada pelo projeto estético contemporâneo. O desejo de retorno assumido pelo diretor também é refletido nos impressos, que reconhecem sua efemeridade. Esta característica é exacerbada por sua própria condição enquanto entretenimento de massa em uma sociedade americana industrial no auge de sua promessa de prosperidade capitalista. Sua condição atual reflete o pesar de um discurso que construía representações que atuavam contra si mesmas, já que sua criação predispunha sua própria ruína para dar lugar ao novo. À utopia do novo. Da dualidade consumível-esquecível. Restam às coisas apenas as suas cascas.

Notas

¹ Revista canadense especializada em críticas e ensaios cinematográficos.

² But yes, I'm also thinking about L.A. as a mythic place. So I'm using famous architectural photos of mid-20th-century houses, not only for their graphic juxtaposition as a ground for these very brightly colored comic-book characters I'm using, but also because they're mythological as well. Those houses were primed and made ready for the moment of their photographic capture just as an actor would be. And they still represent L.A. to a lot of people. They certainly did in my childhood. Los Angeles had—and has—a lot of utopic dimensions to it as an imaginary city for a lot of people.

³ I like to describe my work as describing the pastness of the present. [...] Melancholy also affords me a way in to the timelessness of reverie which is important to my work process and the impact of my finished films.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva. 2015.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BORGES-DUARTE, Irene. O Pai devorador de seus filhos. Do mito de Saturno à interpretação fenomenológica e analítica do tempo. In: Cláudia Dias Rosa. (Org.). **E o Pai? Uma abordagem winnicottiana**. 1ed.São Paulo: DWWe, 2014, v. 1, p. 191-213.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

CRONK, Jordan. Era Extraña: Lewis Klahr on Sixty Six. **Cinema Scope**. Junho, 2016. Canadá. Disponível em: <http://cinema-scope.com/cinemascope-magazine/era-extrana-lewis-klahr-sixty-six/>>. Acessado em: 4 de março de 2019.

D'ANGELA, Tony. **Collage, archives, melancholia**. A Conversation with Lewis Klahr. 2015. Disponível em: < <http://www.lafuriaumana.it/index.php/57-archive/lfu-24/377-toni-d-angela-collage-archives-melancholia-a-conversation-with-lewis-klahr>>. Acessado em: 9 de março de 2019.

PIPOLO, Tony. The Illustrated Man. **Artforum international**, Nova York, v. 51, n. 7, p. 242-249. 2013.

Lucas Albuquerque

Bacharel em História da Arte pela UERJ e Mestrando em Artes Visuais pelo PPGARTES-UERJ. Desenvolveu sua tese sobre Sixty Six (2015), do cineasta Lewis Klahr e, atualmente, investiga a imagem digital enquanto problemática presente em artistas do cinema e do vídeo, partindo da obra de Harun Farocki. Contato: lucas.albuquerque@hotmail.com