



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Gabriel Gesualdi Malinowski

**Montagens do público e do privado no arquivo audiovisual:
imaginação histórica e cultura do fragmento a partir de filmes de
Carlos Nader**

Rio de Janeiro

2020

Gabriel Gesualdi Malinowski

**Montagens do público e do privado no arquivo audiovisual:
imaginação histórica e cultura do fragmento a partir de filmes de Carlos Nader**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura. Área de concentração: Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

M251 Malinowski, Gabriel Gesualdi.
Montagens do público e do privado no arquivo audiovisual:
imaginação histórica e cultura do fragmento a partir de filmes de Carlos
Nader / Gabriel Gesualdi Malinowski. – 2020.
149 f.

Orientador: Erick Felinto de Oliveira.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema – Montagem – Teses. 3.
Imaginação – Teses. I. Oliveira, Erick Felinto de. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es

CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gabriel Gesualdi Malinowski

**Montagens do público e do privado no arquivo audiovisual:
imaginação histórica e cultura do fragmento a partir de filmes de Carlos Nader**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura. Área de concentração: Comunicação Social.

Aprovada em 28 de abril de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Erick Felinto de Oliveira (Orientador)
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof. Fernando Gonçalves
Faculdade de Comunicação – UERJ

Prof. Jamer Guterres de Mello
Faculdade de Comunicação – UAM

Prof. Patricia Rebello
Faculdade de Comunicação – UERJ

Prof. Wilson Oliveira da Silva Filho
Faculdade de Comunicação - UNESA

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Para Lucélia, Anna, Cristiano e Laís.

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros agradecimentos a Erick Felinto, pela referência intelectual e por orientar este trabalho com apontamentos valiosos; a André Habib, que acompanhou parte desta pesquisa no Departamento de História da Arte e Estudos Cinematográficos, da Universidade de Montréal; a CAPES, pela bolsa no Brasil e no Canadá; a Carlos Nader, pelas conversas e por disponibilizar filmes e artigos; a Cintia Sanmartin Fernandes, Fátima Regis, Patricia Rebello, Vinicius Andrade Pereira, Márcio Gonçalves e Ricardo Freitas, por toda a troca em sala de aula e nos corredores do PPGCOM-UERJ; a Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ), Antônio Fatorelli (UFRJ), Viva Paci (UQAM), Katharina Niemeyer (UQAM), Rick Prelinger (UCSC) e Jamie Baron (UofA), pelos cursos, conselhos e indicações; a Thaís Blank (FGV), pela participação na banca de qualificação; a Fernando Gonçalves (UERJ), Jamer Guterres de Mello (UAM) e Wilson Oliveira da Silva Filho (UNESA), pela participação na banca de defesa; a Leonardo Rugani, por todo apoio e pela escuta atenta das ideias e questões desta tese; a Caio Narezzi, fiel escudeiro e amigo, por toda a troca intelectual e afetiva no longo inverno de Montreal; a Yuri Garcia, Paula Gorini, Juracy Oliveira e Thais Inácio, pelas reuniões deleuzianas de nosso grupo de pesquisa; a Carlos Guilherme Vogel e Márcio Andrade, por todas as conversas cinematográficas.

Pode-se prever que os filmes são, teoricamente, eternos. Portanto, tenho o tempo em eternidade. Mas aconteceu algo com o tempo. Ele não é mais único. É estereotipado. Posso fazê-lo correr onde e quando eu quiser.

Vilém Flusser

RESUMO

MALINOWSKI, G. G. **Montagens do público e do privado no arquivo**

audiovisual: imaginação histórica e cultura do fragmento a partir de filmes de Carlos Nader. 2020. 149 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta tese utiliza três filmes de Carlos Nader, *Pan-Cinema Permanente*, *A Paixão de JL* e *Homem Comum*, para realizar uma reflexão sobre as montagens entre materiais audiovisuais providos de mídias oficiais e amadoras. Nesse sentido, as obras são tomadas como objetos teóricos que, inseridos na problemática do público e do privado, atuam, ao mesmo tempo, como delimitadores metodológicos e intercessores para uma questão ampla: quais as implicações das novas fronteiras do audiovisual no arquivo/mundo contemporâneo? Para tentar responder a essa questão, sugerimos dois efeitos complementares que vem tomando forma nas últimas décadas: (1) a formação de uma certa imaginação histórica (2) temporalizada por fragmentos de diversos contextos e meios. Para desenvolver o trabalho, inicialmente, utilizamos a “teoria do cineasta” para analisar três aspectos centrais na filmografia de Carlos Nader: a utilização de “imagens de arquivo” em diferentes escalas; a concepção de uma relação imaginal entre o Eu e o Outro; e o protagonismo de figuras do tempo na montagem de arquivos heterogêneos. Em seguida, a partir do filme *Pan-Cinema Permanente*, apresentamos os pressupostos e desenvolvemos as questões centrais de nossa discussão, em especial a noção de arquivo audiovisual e suas fronteiras atuais na relação público e privado. Os filmes *A Paixão de JL* e *Homem Comum*, em seguida, discutem algumas implicações e configurações desse arquivo audiovisual na cultura contemporânea: a imaginação histórica e seu regime temporal e fragmentário. Para o embasamento teórico e a construção de uma abordagem apropriada para o desenvolvimento da tese, nos apoiamos em autores que dialogam com as questões apresentadas. Eles se encontram, preponderantemente, atrelados aos estudos de arqueologia das mídias e de crítica da cultura, tais como Vilém Flusser, Wolfgang Ernst e Aby Warburg.

Palavras-chave: Arquivo. Audiovisual. História. Imaginação. Tempo. Carlos Nader.

ABSTRACT

MALINOWSKI, G. G. **Montages from the public and the private in the audiovisual archive**: Historical imagination and culture of the fragment based on Carlos Nader films. 2020. 149 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This thesis uses three films by Carlos Nader, *Pan-Cinema Permanente*, *A Paixão de JL* and *Homem Comum*, to reflect on the montages between official and amateur audiovisual materials. In this sense, these films are taken as theoretical objects that, inserted in the issue of the public-private relationship, work as methodological delimiters and intercessors for a broad question: what are the implications of the new frontiers of audiovisual in the contemporary archive/world? To try to answer this question, we suggest two complementary effects: (1) the formation of a certain historical imagination (2) temporalized by fragments from different contexts and media. To develop the research, we initially use the “theory of filmmaker” to analyze three central aspects in Carlos Nader’s filmography: the use of “archive images” at different scales; the conception of an imaginal relationship between the Self and the Other; and the role of time figures in the montages of heterogeneous archives. Then, from the film *Pan-Cinema Permanente*, we present the assumptions and develop the central issues of our discussion, especially the notion of audiovisual archive and its current borders in the public and private relationship. The films *A Paixão de JL* and *Homem Comum* then discuss some implications and configurations of this audiovisual archive in our contemporary culture: the historical imagination and its temporal and fragmentary regime. For the theoretical basis and the construction of an appropriate approach for the development of the thesis, we rely on authors who dialogue with the questions presented. They are predominantly linked to media archeology and film studies, such as Vilém Flusser and Wolfgang Ernst.

Keywords: Archive. Audiovisual. History. Imagination. Time. Carlos Nader.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Fotograma do curta-metragem Carlos Nader.....	18
Figura 2 -	Fotograma do curta-metragem Concepção.....	28
Figura 3 -	Fotograma do curta-metragem Trovoada.....	30
Figura 4 -	Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (1).....	39
Figura 5 -	Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (2).....	42
Figura 6 -	Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (3).....	42
Figura 7 -	Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (4).....	51
Figura 8 -	Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (5).....	60
Figura 9 -	Fotograma do filme A Paixão de JL (1)	76
Figura 10 -	Fotograma do filme A Paixão de JL (2)	77
Figura 11 -	Fotograma do filme A Paixão de JL (3)	78
Figura 12 -	Fotograma do filme A Paixão de JL (4)	87
Figura 13 -	Fotograma do filme A Paixão de JL (5)	91
Figura 14 -	Fotograma do filme A Paixão de JL (6)	94
Figura 15 -	Fotograma do filme A Paixão de JL (7)	98
Figura 16 -	Fotograma do filme Homem Comum (1).....	101
Figura 17 -	Fotograma do filme Homem Comum (2).....	104
Figura 18 -	Fotograma do filme Homem Comum (3).....	108
Figura 19 -	Fotograma do filme Homem Comum (4).....	109
Figura 20 -	Fotograma do filme Homem Comum (5).....	134
Figura 21 -	Fotograma do filme Homem Comum (6).....	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A VIDA E O VÍDEO: A TEORIA DO CINEASTA.....	16
1.1 Carlos Nader (1996)	16
1.2 A teoria de Nader.....	20
1.3 Os regimes de imagens.....	23
1.4 O plano imaginal	24
1.5 Trovoadas de tempo	28
2 PAN-CINEMA PERMANENTE: O OFICIAL E O AMADOR NO ARQUIVO AUDIOVISUAL	31
2.1 O arquivo audiovisual.....	31
2.2 Fronteiras do público e do privado	38
2.3 Audiovisual, Estado, Indústria e Instituições	47
2.4 As imagens do cinema como patrimônio público.....	51
2.5 TV como inconsciente coletivo e redes cerebrais	55
2.6 O privado vem a público: o valor documental das imagens amadoras ...	57
3 A PAIXÃO DE JL E A IMAGINAÇÃO HISTÓRICA	66
3.1 A paixão dos arquivos	66
3.2 Filmes que se tornam filmes.....	68
3.3 O arquivo e a morte	74
3.4 História e audiovisual	79
3.5 Variações de escala: micro-história e cotidiano	86
3.6 Reprogramações.....	92
3.7 Imaginação histórica	95
4 HOMEM COMUM E A CULTURA DO FRAGMENTO	100
4.1 Nilson e <i>A Palavra</i>	100
4.2 O tempo exposto: imbricações, torções e sobrevivências	104
4.3 O tempo de Nader	110
4.4 Tempo e subjetividade moderna.....	112
4.5 Tempo dos aparelhos	116
4.6 <i>Open access</i> e YouTube	121
4.7 A cultura do fragmento.....	127
4.8 Presentificação, nostalgia e cegueira	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	138
ANEXO A – Mítia, de Carlos Nader	144

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa utiliza a prática cinematográfica de Carlos Nader para refletir sobre certos predicados da cultura audiovisual contemporânea, em especial os modos de percepção do passado em meio a um ambiente midiático formado por sistemas digitais de arquivo, que possibilitam um fluxo de imagens e sons de variadas escalas e procedências. A filmografia de Nader nos interessa, sobretudo, pela reapropriação e montagem de imagens e sons provindos de mídias oficiais e amadoras. Trata-se de um gesto que dialoga com certas dinâmicas das chamadas “novas tecnologias da comunicação”, e suas formas de operar arquivos de imagem heterogêneos, que borram fronteiras e reconfiguram as dimensões do público e do privado. Com o pressuposto de que a obra de arte não é autônoma, mas está inserida no mundo da imagem do qual faz parte¹, pretendemos utilizar três filmes de Nader como objetos teóricos que, mais do que dialogar ou exemplificar, constituem, eles próprios, parte da política visual de nossos tempos. *Pan-Cinema Permanente* (2008), *A Paixão de JL* (2015) e *Homem Comum* (2014) tem em comum a utilização de “imagens de arquivo” que transitam entre o oficial e o amador, o histórico e o ordinário, o público e o privado.

Quando se fala em imagens históricas no audiovisual, pensa-se habitualmente em imagens e sons disponíveis em arquivos públicos, midiatecas e museus, documentos audiovisuais que possuem credibilidade e representam acontecimentos relevantes do passado. Trata-se, preponderantemente, de registros cinematográficos e televisivos, em suas mais variadas formas e estilos. De outro lado, com os desenvolvimentos tecnológicos que acompanharam os processos de massificação, democratização e midiatização, outro tipo de material audiovisual tomou forma, de modo praticamente concomitante: os filmes e vídeos de cunho privado, domésticos. Com outros valores, esse tipo de material, geralmente, possui um tom pessoal e amador. Esse tipo de divisão faz referência aos modos de funcionamento das mídias audiovisuais de base analógica, bem como a sociedade que lhes foi correspondente. Pode-se notar que, atualmente, os processos de remediação e convergência dos

1 Trata-se de uma relação sugerida por algumas linhas teóricas no campo da arte. Walter Benjamin desenvolve essa perspectiva de forma profícua em seus pensamentos. Entre os contemporâneos, Jonathan Crary, por exemplo, utiliza certas obras, epistemes e práticas como *constitutivos* de um mesmo campo de acontecimentos.

sistemas de arquivos digitais reconfiguraram profundamente essas fronteiras, borrando essas categorias.

A tese que aqui desenvolvemos, desse modo, trata de certa experiência do espectador contemporâneo com a montagem de imagens de diferentes arquivos, conteúdos e procedências. O termo montagem aqui ultrapassa seu entendimento cinematográfico, e denota as diversas formas de ordenamento possíveis. A figura do espectador está sempre inserida em regimes de visualidade que participam de dinâmicas de aparição e desaparecimento. No âmbito do audiovisual, especificamente, seja na sala de cinema, seja na sala de casa com uma televisão, ou ainda em qualquer aparelho digital portátil, o ato de assistir é sempre intercalado com a aparição e a desaparecimento de imagens e sons tecnicamente programados: a edição de um filme, a mudança de canais televisivos, o navegar entre janelas no ambiente da Internet, em todos os casos temos montagens, aparição e desaparecimento.

Com efeito, estamos imersos em sistemas tecnológicos de imagens e sons que participam, em maior ou menor grau, do modo de construção da realidade. O cinema, a televisão, o vídeo, as formas audiovisuais no ambiente digital e em rede, são meios que participam ativamente dessa experiência. Essa temática já foi estudada por pesquisadores e pensadores de diversos campos, e em variadas perspectivas. Nesta tese, o pensamento de um autor, em particular, dá fundamento a nossa discussão. Trata-se das ideias, textos e obras de Vilém Flusser, que desenvolveu uma sofisticada reflexão em torno do *universo das imagens técnicas*. Aparelhos, programa e imaginação fazem parte do vocabulário flusseriano, e serve-nos de base (fundo) para nosso modo de perceber o papel e os efeitos das “imagens de arquivo” provindas de mídias oficiais e amadoras no mundo contemporâneo.

Vale ressaltar que o termo “imagens de arquivo” refere-se, de modo geral, a imagens com um “valor de arquivo”. Entretanto, em nossa abordagem, a noção de arquivo assume uma materialidade e reverbera em outras direções, sendo atrelada à capacidade de certas mídias de arquivar imagens, de arquivar o real. Tentamos desenvolver ou elaborar essa noção junto ao conceito de arquivo desenvolvido por Michel Foucault em sua “primeira fase”, conhecida como a arqueologia do saber. Foucault entende o arquivo, no singular, como uma memória que antecede o discurso, e que está na base de qualquer saber. Esse arquivo funciona como uma “nuvem” prévia, um a-priori histórico que acompanha o desenvolvimento dos discursos. É relacionando esse conceito foucaultiano (com uma ampliação para o mundo das

imagens técnicas também) a uma concepção mais concreta de arquivo, provinda dos teóricos da mídia alemã, que proporemos a noção de “arquivo audiovisual”.

A pesquisa que propomos investiga, assim, as implicações históricas, criativas e temporais do arquivo audiovisual a partir da clivagem oficial/amador, ou ainda público/privado. Apesar de serem termos não tão precisos no atual estágio das imagens técnicas e seus processos de circulação, nos referimos, de um lado, a materiais audiovisuais oficiais, que foram produzidos para uma exibição pública, sejam eles filmes, imagens documentais, produtos televisivos, dentre outras produções disponibilizadas/veiculadas para determinada audiência. Obviamente, no contexto atual, uma imagem íntima, caseira ou amadora pode vir a ser, facilmente, uma imagem pública. Entretanto, essa demarcação que fazemos corresponde a um período historicamente demarcado, no qual o arquivo audiovisual privado, por exemplo, era composto por materiais produzidos e armazenados em um contexto mais pessoal, particular e sem uma intenção de veiculação pública.

Deve-se notar também que, essas mutações nos regimes de aparência das imagens, integram um quadro de mutações mais amplo entre os espaços públicos e privados. Acompanhando as reconfigurações da noção de público e privado provocadas pelos rearranjos do capitalismo, das tecnologias, das subjetividades, as fronteiras das imagens também entraram em colapso. Com isso, começam novos trânsitos de aparência. Desse modo, fazer a distinção entre esses dois regimes de imagem, que hoje partilham, em muitos casos, um mesmo espaço (midiático) comum, é um modo de produzir uma arqueologia, de enfatizar uma dimensão histórica em sua formação, e assim poder analisar seus efeitos e implicações de modo mais contundente nos dias atuais. Uma dessas implicações é exatamente o modo como o passado passa a ser operado, vivenciado e percebido. Ou seja, estamos interessados, particularmente, na imaginação histórica e na experiência temporal produzidas pelas montagens desses dois regimes de imagens, que outrora ocuparam espaços diferentes, mas que cada vez mais compartilham um mesmo universo de aparência.

A arte, como forma de expressão que cria formas de percepção, é um local privilegiado para notarmos esses novos trânsitos que foram potencializados pela lógica digital. Gilles Deleuze, ao longo de sua trajetória na filosofia da diferença, costumava tomar a arte como um intercessor para a criação de pensamento filosófico.

Em um ensaio publicado na conhecida coletânea *Conversações*², Gilles Deleuze discorre sobre a importância dos intercessores para a arte, a ciência e a filosofia. Em todos esses domínios existiria um gesto de criação e um inevitável cruzamento de domínios para a produção de ideias. Como afirmava,

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas e até animais [...]. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso dos meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. (DELEUZE, 1992, p. 156).

Nessa pesquisa, utilizamos os filmes de Carlos Nader como intercessores para pensar em alguns tópicos e implicações da relação público e privado no “arquivo audiovisual” contemporâneo (inclusive para elaborar melhor essa noção). São os filmes de Nader e sua “teoria” implícita que conduzem a discussão e possibilitam certo recorte e abordagem. Mais do que um *corpus* de estudo, os filmes são intercessores. Nesse sentido, apesar de a tese estar inserida fortemente no campo cinematográfico, nosso interesse recai, sobretudo, em uma problematização teórica dos arquivos na interface das tecnologias da comunicação com a cultura audiovisual. Os filmes de Nader oferecem uma montagem de arquivos de imagem heterogêneos que possibilitam algumas incursões e especulações teóricas. Obviamente, não consideramos os filmes como um estado de coisas do arquivo. Na verdade, os próprios filmes atuam como efeito e instrumento das atuais relações público/privado. Ou seja, não queremos, com essa estratégia metodológica, construir uma relação direta e apaziguada entre os filmes de Nader e a situação epistemológica/política dos arquivos de imagem (ou “imagens de arquivo”). Antes, os filmes já são, eles próprios, arquivos, são formas de organizar e mostrar as imagens e sons. Nessa perspectiva, quando analisamos os filmes, estamos forçosamente fazendo uma análise de certa condição dos arquivos. Os filmes podem ser vistos, assim, como objetos teóricos que delimitam e trazem à tona formas de percepção e montagem das imagens e sons do passado.

Lidamos ainda com uma tensão em relação a esses filmes, pois se, de um lado, eles são obras fechadas, que demandam análises de sua coesão interna, suas

2 Cf. Gilles Deleuze. *Conversações*. Ed. 34, 1992.

particularidades como filme estabelecido por um autor, de outro lado, há um olhar estranho (um olhar de pesquisador), que dilui todo senso e categorias cinematográficas. É como se não observássemos um filme documentário, mas mecanismos de montagem, como se fosse possível visualizar as engrenagens do arquivo audiovisual, e assim conseguir notar sua produção e seus efeitos. Nessa forma metodológica, ainda, as categorias do tecnológico e do estético estão entrelaçadas e em contato constante. Ou seja, muitas vezes é a partir das questões estéticas dos filmes que formulamos considerações a respeito das tecnologias do público e do privado. E outras vezes, é esse borramento de fronteiras entre esses dois regimes de imagem que conforma certo tipo de pensamento acerca da percepção e da temporalidade.

Ao longo da pesquisa, assim, estamos em contato direto com uma questão ampla: quais as implicações das novas fronteiras do audiovisual no arquivo/mundo contemporâneo? Nossa tese aposta em dois efeitos/implicações que são distintos e, ao mesmo tempo, complementares. O primeiro seria o tipo de imaginação histórica que é ensejado e induzido, com uma forma de perceber o passado regida pelos imperativos de programas que apostam em variações de escalas, de mídias. O segundo seria a temporalidade em jogo no modo de perceber esse passado fragmentado e de mídias heterogêneas, a experiência social do tempo que essa imaginação enseja.

Para desenvolver nossa tese, exploramos, no primeiro capítulo, a “teoria do cineasta”, a teoria de Carlos Nader. Trata-se de uma abordagem que tenta perceber certos predicados teóricos no gesto artístico de Carlos Nader. É a partir dessa observação que identificamos como a “teoria de Carlos Nader” contempla questões que vão ao encontro da problemática desses dois regimes de imagem. Trata-se, além disso, de uma forma de “justificar” a escolha da obra de Nader para o desenvolvimento de nossas questões e da abordagem nos capítulos seguintes.

No Capítulo 2, o filme *Pan-Cinema Permanente* é utilizado como mote para discutir e desenvolver os principais pontos de nossa discussão, e contextualizar os conceitos e as perspectivas adotados. Entre eles, estão a ideia de arquivo audiovisual, bem como um breve recuo histórico que demonstra certos fatores que contribuíram para a clivagem desses dois tipos de regimes de imagens. É um modo enfatizar as linhas mestras que possibilitaram uma relação dicotômica do arquivo audiovisual entre

oficial e amador, público e privado, bem como as reconfigurações atuais que embaralham, cada vez mais, essas categorias.

Nos capítulos 3 e 4, tentamos notar alguns efeitos dessa utilização de imagens de arquivo públicas e privadas. Nossa tese aposta em dois efeitos distintos, ainda que complementares, com implicações mútuas: a formação de uma certa imaginação histórica temporalizada por fragmentos de diversos contextos e meios. Ou seja, trata-se de uma certa forma de imaginar o passado por meio de montagens desses dois regimes de imagem. Atrelado a isso, acontece uma temporalização fragmentária desse passado, com certo ritmo entre esses arquivos, com atravessamentos temporais entre arquivos heterogêneos. Para a discussão dessa imaginação histórica, utilizamos o filme *A Paixão de JL*, e para pensar nos regimes temporais que essa percepção do passado enseja, trabalhamos com o filme *Homem Comum*.

Por meio desse percurso, pretende-se mostrar que o “filme de arquivo” constitui matéria privilegiada para se analisar a dialética cada vez mais complexa entre público e privado na experiência contemporânea. Como pontua Jonathan Crary (2013, p. 31), “certas obras, e as práticas estéticas específicas nas quais se baseiam, são [...] delineamentos *originais* de problemas similares”. Vejamos então como Carlos Nader, de forma original, problematiza esse campo de tensão entre imagens e sons que circulam entre diferentes mídias, instituições e subjetividades.

1 A VIDA E O VÍDEO: A TEORIA DO CINEASTA

1.1 Carlos Nader (1996)

Carlos Aziz Nader nasceu na cidade de São Paulo, em 1964. Após participar da produção de dois documentários de curta-metragem, *Os Judeus-Caboclos da Amazônia* (1990) e *O Expresso Transiberiano* (1991), ambos em parceria com Henrique Goldman (1962), mudou-se para o Rio de Janeiro para trabalhar como roteirista do programa *Brasil Legal*, da Rede Globo. Em 1992, lançou seu primeiro curta-metragem, *O beijoqueiro: portrait of a serial kisser*. O filme faz uma compilação de imagens de José Alves de Moura, conhecido por beijar mais de 400 figuras públicas, de jogadores de futebol a chefes de Estado. No gesto de construção de *O beijoqueiro*, Nader propõe uma atualização da tradição antropofágica brasileira. José Alves atua como um herdeiro inconsciente do modernismo, que na impossibilidade de comer a carne, beija suas inspirações e ídolos midiáticos.

O gesto antropofágico tematizado na figura de José Alves constitui também o modo de trabalho de Carlos Nader, neste filme e em boa parte de sua obra. A apropriação e transformação de um material audiovisual já existente, inclusive imagens suas já utilizadas em outros trabalhos, é uma prática que o cineasta desenvolverá de forma exemplar nos longas *Pan-Cinema Permanente* (2008), *Homem Comum* (2014) e *A Paixão de JL* (2015), cada um a sua maneira. Além desses longas, Nader possui outros curtas-metragens e longas, como *Preto e Branco* (2004) e *Chelipa Ferro* (2009), além de trabalhos encomendados por diversas instituições.

Trovoada (1994), *Carlos Nader* (1996) e *Concepção* (2001) são três desses filmes de curta-metragem que, segundo o cineasta, formam uma trilogia sobre o Tempo, o Ser e a Morte. Podemos notar, tanto na forma quanto no conteúdo desses filmes, elementos que serão desdobrados em seus trabalhos posteriores. *Trovoada* discute e problematiza o tempo: o tempo da vida, o tempo das imagens. Os outros dois curtas, *Carlos Nader* e *Concepção*, estão mais centrados em questões de identidade e alteridade. Pode-se notar, nessas obras, uma utilização de imagens de arquivo e gestos de reciclagem que serão desenvolvidos em certa estilística própria do diretor nos três longas que analisaremos mais a fundo.

Além disso, o curta-metragem *Carlos Nader*, por trazer o nome do realizador no título, serve de mote para discutir o modo como a figura do cineasta e sua obra

serão utilizados neste trabalho de tese. De que trata o filme? Conforme anunciava uma revista especializada à época do lançamento: o “vídeo que a princípio parece uma confissão transforma-se em um documento sobre a busca da identidade, ou mais ainda, em uma discussão sobre a busca das identidades” (CESANA, 1999, p. 29). O curta começa com uma imagem caseira, que lembra muito certa estética de *vlogs*, feita de modo improvisado e num ambiente doméstico. Nader está sentado no chão de seu quarto, perto de uma estante e de uma tomada (figura 01). Ele então diz a câmera: “Eu tenho um segredo, que é o segredo mais íntimo que eu tenho. É o maior segredo da minha vida. Eu nunca contei esse segredo para ninguém e eu queria contar agora, aqui para a câmera”. Entretanto, quando começa a contar esse segredo, não ouvimos mais nada. Na visão de Antônio Cícero (2009), “o segredo não pode ser dito em linguagem prosaica. O vídeo prossegue. O segredo está no mundo. O vídeo o prova”. Com efeito, se existe um segredo, esse segredo é mostrado nas imagens que seguem. O segredo são as imagens e sons do mundo. Aquilo de mais íntimo que existe para o realizador é mostrado numa sucessão de imagens heterogêneas, uma colagem com depoimentos, performances e paisagens. Nota-se, nesse jogo, uma primeira operação marcante nos filmes de Nader, que será lapidada e desenvolvida ao longo de sua trajetória: a variação de escalas que acontecem entre eu e o outro.

Carlos Nader é uma autobiografia às avessas, que nega qualquer gesto de transparência. Acompanhamos o gesto subjetivo do filme, certamente, mas transpassado por uma subjetividade que só pode ser vivida e explorada em sua relação com as subjetividades-mundo, em um jogo de máscaras retroalimentado por imagens que estão para além do quarto do cineasta. Segundo o diretor, “*Carlos Nader* tem o meu nome, mas, como todos os meus outros filmes, aponta a câmera para o mundo” (NADER, 2016, p. 114). Ainda segundo o diretor, “*Carlos Nader* é um filme sobre mim na mesma medida que qualquer outro filme meu é sobre mim. Toda obra é também sobre seu autor.” (NADER, 2016, p. 114) Ele então resume essa relação em relação ao vídeo: “*Carlos Nader* realmente não acredita no limite entre eu e o Outro. Mais que isso, o vídeo acredita que eu é o outro. E o que nos une é um vazio profundo, intenso, assustador, mas também libertador: o mistério da existência.” (NADER, 2016, p.115).

Figura 1 - Fotograma do curta-metragem Carlos Nader



Com efeito, esse mistério da existência, que não pode ser nomeado, é atravessado por imagens de diversas escalas e materialidades e de diferentes contextos. Não à toa, a religiosidade é tangencialmente matizada em sua filmografia e seus registros. De modo geral, em seus filmes, paisagens e personagens estão conectados a diversos rituais: o círio de Nazaré, o dia de Iemanjá, as práticas cristãs. Conjuga-se, na montagem desses materiais, certa fé nas imagens que conecta aquilo que há de mais íntimo e sagrado (o segredo que ele quer contar) com as visualidades da ordem do coletivo, da comunidade, a partir de conexões culturalmente mediadas. Os filmes, assim, parecem vislumbrar uma transcendência que conecta o mundo dos vivos ao mundo das imagens técnicas, e vice-versa.

Nesse sentido, se esta tese é sobre os filmes de Carlos Nader, ela o é no sentido estabelecido pelo próprio cineasta neste filme que carrega seu nome no título. Ou seja, trata-se de uma tese que utiliza certos filmes do cineasta para refletir sobre questões que não se encerram nos filmes ou no gênio do realizador. Além disso, são questões que só podem ser colocadas e problematizadas em sua relação com o outro, ou seja, com nosso gesto de pesquisa. Não se trata, assim, de um trabalho biográfico de Carlos Nader, mas antes uma pesquisa que explora seu trabalho como intercessor para uma reflexão acerca de nossa posição de espectador em um mundo fortemente mediatizado por sistemas digitais de arquivamento de imagens.

De certo modo, poderíamos pensar em um cineasta-espectador-montador que seus filmes revelam. Isso porque nesse jogo de construção de personagens – Waly,

Nilson e Leonilson – por reapropriações de materiais de arquivo, a obra de Nader coloca em evidência uma forma de imaginar e temporalizar o passado. De outro lado, há um cineasta-produtor-colecionador, que produz um jogo de identidade/alteridade com seus personagens por meio de uma estreita relação da vida com as imagens técnicas.

Eis aí uma chave que será explorada de modo diversificado nos três filmes mais maduros do realizador: *Pan-Cinema Permanente*, *Homem Comum* e *A paixão de JL*. Nos três longas, Nader aplica uma mesma fórmula para explorar a subjetividade de seus personagens: conjuga as imagens do mundo (da televisão e do cinema, principalmente) com as imagens de cunho mais íntimo de Waly Salomão, Nilson de Paula e José Leonilson. Nesse sentido, os filmes ultrapassam o que poderia ser identificado, à primeira vista, como filmes biográficos:

O que eles [os filmes] documentam não é uma pessoa. É um encontro. O meu encontro com essa pessoa. Isso acontece bem explicitamente e imediatamente em alguns trabalhos, como *Homem Comum* e mais implicitamente e mesmo postumamente em outros como *A Paixão de JL*. Mas todos os filmes retratam o compartilhamento de uma experiência. Esses filmes não são sobre alguém. São com alguém. *Pan cinema* é com o Waly. *Homem Comum* é com o Nilson. *A Paixão* é com o Leonilson. No fundo, esses filmes tentam emular o que nos une, todos, humanos, que é compartilhar a mais intensa e misteriosa das experiências, a de estar vivo. É o que nos resta. Já que não fazemos a menor ideia daquilo a que se destina o existir, podemos pelo menos compartilhar a experiência de existir. Não vejo sentido maior que esse na arte nem na vida. (NADER, 2016, p. 115).

O filme, na perspectiva lançada pelo próprio cineasta, não seria um elemento de representação: “esses filmes não são sobre alguém”, ele afirma. O filme seria um gesto para conectar experiências. Trata-se de experiências que são mediadas (ou medidas) por imagens; a percepção da vida como algo fortemente amalgamado ao vídeo (ou à mídia, de modo geral). Dentro das próprias obras, e também em seus escritos e suas entrevistas, essa relação é explorada de inúmeras formas. Na parte final de *Homem Comum*, em uma conversa com Nilson, o cineasta fala ao caminhoneiro: “Se tem uma coisa que eu fico me perguntando sempre é por que esse filme fica continuando [...] há quase vinte anos. Por que? [...] O que esse filme fez acontecer entre a gente, Nilsão?”. Então, Nilson interrompe e diz: “Carlos, eu vou te dizer uma coisa:”, e não consegue dizer mais nada, pois parece tomado por uma emoção muito intensa. Trata-se de um silêncio que, em certa medida, remete ao silêncio instaurado pelo diretor após anunciar a revelação de um segredo, no curta-metragem *Carlos Nader*. Aquilo que não é falado, em ambos os casos, é uma ausência

que o vídeo se encarrega de preencher: “Nós dois precisamos desse filme para viver. Nós precisamos da câmera para viver”, atesta Nader à Nilson em outro momento do filme.

1.2 A teoria de Nader

Nos últimos anos, alguns autores têm desenvolvido um método de investigação nos estudos de cinema nomeado como “teoria do cineasta”. A obra de Jacques Aumont, *As teorias dos cineastas*, que analisa e sublinha especialmente os livros, ensaios e textos elaborados por cineastas, é uma das referências. Trata-se de cineastas que, segundo Aumont (2004, p. 13), “têm uma teoria exposta na forma verbal”.

Para os pesquisadores que reivindicam essa perspectiva de análise, a “designação [teoria dos cineastas] assume que o cineasta tem uma teoria, o que, no imediato, tem como consequência a pretensão única de apenas elaborar a teoria do cineasta” (GRAÇA et al., 2015, p. 21). Essa pretensão é uma tarefa que pode soar problemática, pois pode parecer que o “cineasta necessita do apoio de um investigador para que a sua teoria se clarifique” (GRAÇA et al., 2015, p. 21). Longe de querer ocupar esse lugar, assume-se que o cineasta tem uma teoria, e o papel do estudo de cinema seria elaborar “sua reflexão a partir de um diálogo próximo dessa teoria”.

Nesse ponto, a teoria do cineasta vai ao encontro de nossa metodologia, pois é exatamente a “teoria de Carlos Nader” que nos permite refletir sobre as montagens de imagens oficiais e amadoras em nossa cultura contemporânea. É a partir dessa teoria que nosso trabalho avança. É a partir dessa teoria que nossa tese será construída. A teoria do cineasta é um recurso que tomamos para desenvolver certas reflexões sobre a realidade das chamadas “imagens de arquivo” e suas implicações na produção da imaginação histórica e de temporalidades.

Para desenvolver brevemente certas questões da teoria de Nader, é necessário, antes, notar alguns elementos importantes que perpassam esse campo de estudo. Originalidade e autoria são dois conceitos importantes na teoria dos cineastas. Isso porque o cinema de cunho mais autoral, e que trabalha com gestos de originalidade, não seriam possíveis sem um gesto reflexivo e teórico. Conforme enfatizam Graça et al. (2015, p. 23), “a partir desses dois conceitos temos a

necessidade de assumir que um artista, cineasta ou de outra linguagem, reflete teoricamente sobre as suas obras, pois não poderia ser original ou não poderia estabelecer um estilo caso não desenvolvesse reflexões sobre os seus atos criativos”. Deve-se notar, contudo, que a teoria do cineasta não se confunde com a teoria do autor. “Devido ao fato de serem termos próximos e muitas vezes entendidos como sinônimos ocorre a possibilidade de serem entendidos como termos intermutáveis, o que geraria uma imprecisão metodológica” (GRAÇA et al., 2015, p. 26-27).

A questão autoral no cinema, como se sabe, ganhou força a partir dos filmes que formaram a *Nouvelle Vague* francesa. Além disso, criada a partir de março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* estará no centro das discussões sobre as teorias de cinema de autor e será contemporâneo, não coincidentemente, a um conjunto de filmes que tem a figura de Jean-Luc Godard como referência. Como afirma Wollen:

A teoria do autor desenvolveu-se de forma bastante fortuita; nunca foi elaborada de modo programático, num manifesto ou numa declaração colectiva. Como resultado temos que pode ser interpretada e aplicada segundo linhas bem latas; diferentes críticos aprofundaram métodos de certo modo diferentes dentro de uma estrutura fluida de atitudes comuns. (WOLLEN, 1984, p. 79).

Além disso, outro fator preponderante na concepção da *Nouvelle Vague*, e em outros movimentos que partiam das premissas autorais, como do Cinema Novo brasileiro, será certa inspiração no Neo-Realismo Italiano. As questões de produção e de estética difundidas nos filmes italianos do pós-guerra terão forte impacto em muitas culturas cinematográficas modernas. Foi a partir do Neo-Realismo que começou a ser debatido o conceito de autor no cinema.

Contudo, a teoria do “cineasta” teria um escopo maior que o conceito de autor, pois “desde roteiristas/argumentistas, a compositores, a editores de som e montadores, todos eles são aqui considerados cineastas”. Além disso, a teoria dos cineastas seria uma prática de filtragem e refinação, ou seja um “exercício a posteriori da teoria elaborada pelo autor”, que tem como objetivo “extrair o máximo de riqueza teórica sem, no entanto, nos deixarmos enredar por teias de ego ou outras armadilhas presentes no lado performativo que implica a elaboração de teoria por parte de um cineasta (tanto mais um autor)” (GRAÇA et al., 2015, p. 27-28).

Certamente, cineastas mais notórios no uso das imagens de arquivo, e com peso autoral fortemente estabelecido, como Chris Marker, Jonas Mekas e Harun

Farocki, entre outros, poderiam ser utilizados por nós neste estudo. Entretanto, o cinema de Carlos Nader é um trabalho mais periférico, em que o próprio autor coloca em xeque esta categoria. Esse modo de olhar o trabalho de Nader, vale ressaltar, foi inspirado no consistente trabalho de Catherine Russell sobre “arquiteologia” a partir do pensamento de Walter Benjamin, que apresentaremos e desenvolveremos melhor no capítulo 3. Para justificar a falta de certos autores basilares em seu estudo, Russell pontua que:

Marker e Farocki têm seus próprios métodos robustos de arquiteologia ensaística [...]. A relativa ausência deles neste projeto se deve ao desejo de resistir ao “autorismo” e se concentrar em figuras um pouco menos conhecidas, cujo trabalho descreve coletivamente as características da arquiteologia - um foco em obras que trilham um caminho mais precário pelos perigos da cultura da imagem, a fim de trazer à tona seus segredos³ (RUSSELL, 2018, p.06).

Além dessas características, os filmes de Nader provocam em nós, espectadores e leitores brasileiros, movimentos que são mais fortemente compreendidos, devido à língua, a cultura e as afinidades de diversas ordens que compartilhamos. Temos assim, um objeto que é tanto mais fortemente afetivo quanto mais potencialmente relevante para a problemática da tese, na medida em que utiliza, como *modus operandi* de sua “teoria” uma variação de escalas que permite refletir sobre algumas problemáticas acerca das imagens.

Apesar de um número reduzido de obras, e ainda em plena atividade artística e profissional, a cinematografia de Nader parece desenvolver certas linhas teóricas muito claras, na medida em que seus filmes retomam certas práticas e temáticas de modo recorrente. Façamos então um esboço da teoria de Carlos Nader, a fim de evidenciar como esse aporte teórico vai ao encontro das questões que pretendemos desenvolver acerca do papel das imagens de arquivo públicas e privadas na produção de uma imaginação histórica e uma experiência temporal na cultura contemporânea. Além disso, seja em seus filmes, em entrevistas ou em textos, tem-se uma teoria que se aproxima, em diversos pontos, de questões de outros teóricos que convocaremos aqui, como Aby Warburg e Vilém Flusser.

3 No original: “*Marker and Farocki have their own strong methods of essayistic archiveology (...). Their relative absence from this project is due to a desire to resist auteurism and focus on somewhat lesser-known figures whose work collectively outlines the features of archiveology — a focus on works that tread a more precarious path through the dangers of image culture to reclaim its secrets*”.

Podemos apontar três pontos centrais na teoria do cineasta. O primeiro estaria relacionado a certo modo de operar, na montagem das imagens, as variações de escalas entre o eu e o outro. Essa relação, nos filmes, é efetivada por dois regimes de imagens: do arquivo pessoal de Nader, do arquivo-mundo do cinema, da televisão. Trata-se de um gesto de produção e exibição que aposta no rompimento de fronteiras. O segundo ponto é a noção de Plano Imaginal que o cineasta reconhece em sua forma de ver o mundo, de realizar filmes, de construir seus personagens. Essa noção é desenvolvida em certos escritos e entrevistas, mas torna-se clara nas próprias obras fílmicas. E por fim, são as operações temporais de sua montagem a partir das relações de escalas nesse plano imaginal. Vejamos mais detalhadamente cada um desses pontos.

1.3 Os regimes de imagens

Na base dos estudos filosóficos de Gilles Deleuze a partir do cinema, há uma diferenciação entre dois regimes de imagens: as imagens-movimento e as imagens-tempo. Deleuze desenvolve, a partir do repertório de Henri Bergson, um trabalho filosófico-cinematográfico original sobre percepção e estética. De um ponto de vista cinematográfico, o trabalho sugere uma divisão marcante na história do cinema, que tem como marco central o fim da Segunda Guerra Mundial. Alguns cineastas, na acepção deleuziana, encerram formas de pensamento em seu ato de criação, que por sua vez estão conectadas a regimes estético-perceptivos específicos de cada época. Imagem-movimento e imagem-tempo são regimes de imagens que se relacionam às formas dos cineastas produzirem e pensarem as imagens no mundo. De um regime que seria fortemente sensório-motor, uma imagem-movimento, o fim da Segunda Guerra provoca uma alteração profunda nas crenças, nas formas de olhar e na forma de encarar as imagens, fazendo nascer as imagens-tempo.

Pode-se dizer que o cinema de Carlos Nader utiliza, ou faz notar, dois regimes de “imagens de arquivo”. Assim como nos regimes deleuzianos, trata-se de formas de produção e exibição de imagens, ou seja, os contextos nos quais elas se apresentam. Entretanto, no caso de Nader, essas imagens já estão no mundo e suas distinções são de outras ordens. Em primeiro lugar, não há uma distância histórica entre elas. Os dois regimes de imagens de arquivo de Nader foram produzidas em um mesmo período, a segunda metade do século XX. Suas diferenças perpassam, sobretudo, as esferas do público e do privado. Em um dos regimes, temos imagens que se

relacionaram, de forma diversa, a uma coletividade. São imagens provenientes do cinema e da televisão. Em outro ponto, temos imagens que foram produzidas e circuladas nas bordas, na periferia dos grandes sistemas institucionalizados, incluindo os espaços privados do lar. Essa relação, principalmente nos três longas que mencionamos, é o modo de compor a história dos personagens retratados. É na relação desses dois conjuntos ou regimes de imagens de arquivo que se instaura um possível discurso fílmico ou uma história dos personagens.

A construção de filmes a partir da relação entre esses regimes acontece desde *O Beijoqueiro*. Porém, são os três longas-metragem citados que permitem notar as potências e implicações desse tipo de montagem. Em *Pan-Cinema Permanente*, *Homem Comum* e *A Paixão de JL*, há um encadeamento e uma reordenação arqueológica de recursos audiovisuais oficiais, provenientes de produções institucionalizadas, tais como a televisão e o cinema, e materiais mais periféricos, feito de modo mais amador, caseiro, experimental. Trata-se de imagens que operam entre escalas distintas, de um regime de imagens feito para circular entre um grande público até imagens de destino incerto, feitas a partir de um desejo de registro, entre materiais bem conhecidos com imagens e sons provenientes de arquivos inéditos. Muitas vezes, são imagens e sons reciclados de seus próprios trabalhos. Um mesmo plano pode ganhar novos sentidos e intenções em uma nova montagem. Em uma entrevista, ao falar sobre a prática de montagem, Nader deixa essas relações evidentes:

Eu tive esse tempo necessário no filme com o Leonilson. A mistura ali é mais fina. Dá para dizer que tudo que caracteriza o meu trabalho, na visão dos outros ou na minha, está ali: a mistura da chamada ficção com a chamada realidade, a polifonia, o encontro artístico-afetivo, a mistura de linguagens, o experimentalismo indissolivelmente relacionado à experiência de vida, o amálgama entre o que há de mais público e o que há de mais privado (NADER, 2016, p. 116).

1.4 O plano imaginal

Mais do que notar a presença desses regimes de imagens de arquivo, é fundamental acompanhar como eles são operados no pensamento e na criação de Carlos Nader. A variação de escala que esses regimes colocam em evidência é algo “muito consciente” no trabalho do cineasta, como ele mesmo confirma⁴. Os dois regimes de imagem, ao intercalarem as dimensões pessoais e coletivas e ordenarem

4 Relato obtido em uma conversa realizada por correio eletrônico.

as imagens de arquivo, tornam possível uma construção historicamente mais subjetivada, uma forma de produção histórica perpassada por ordenamentos da vida privada. Com efeito, são características marcantes que aproximam esses três filmes. Trata-se de um modo de compor um diapasão intersubjetivo, que ora relaciona o cineasta ao personagem documentado, ora o personagem ao coletivo, às subjetividades-mundo, às imagens coletivas.

O que a teoria de Nader parece apontar é que a vida e o vídeo estão amalgamados, compartilhando um mesmo espaço-tempo de realidade, interpenetrando suas dimensões materiais e imateriais. Por isso, a relação dos aparelhos, das máquinas de imagem, com seus personagens é realizada de modo forçosamente cibernético. Não há uma humanidade corrompida pelo vídeo, pelos gravadores ou qualquer outro ambiente midiático, mas antes uma composição onde as fronteiras não podem ser demarcadas. Em *Pan-Cinema Permanente*, a figura de Waly Salomão, fortemente midiática, é explorada em diversas nuances, mas sobretudo pelo modo como o poeta se portava perante as câmeras. Em *A paixão de JL*, as memórias de José Leonilson são reconstruídas a partir dos diários sonoros registrados pelo artista. Em *Homem Comum*, de modo ainda mais explícito, é a câmera que produz certa potencialidade na vida ordinária de Nilson de Paula.

Essa relação entre a vida e os aparelhos é construída visualmente na reciclagem de materiais de diversos suportes e origens. Nesse sentido, Nader é uma peça que movimenta e anima a engrenagem daquilo que podemos nomear como o *arquivo audiovisual*, ideia que desenvolveremos no próximo capítulo. Essas operações artístico-conceituais do realizador parecem possibilitar uma leitura sofisticada dos modos funcionamento dos dispositivos audiovisuais contemporâneos.

Em um texto escrito há mais de vinte anos⁵, Nader aborda certa visão mítica dos mídia, e percebe a câmera como uma peça fundamental para operar certos milagres nessa religião das máquinas de imagem. Ele acompanha o Círio de Nazaré com uma equipe de filmagem. A magnitude da câmera frente à multidão de fiéis é colocada nos seguintes termos:

5 O texto, intitulado *Mítia*, foi originalmente publicado na revista *O Carioca*, editada por Chacal, em meados dos anos 90. Assim como seus filmes, esse texto também adquire variações. Nader retoma o texto em outros veículos e em comunicações orais em festivais, e em artigos curtos e resumidos na *Revista Trip*. O texto também foi publicado em alemão em um livro editado pela *Academia de Media Arts de Colonia*. A versão que utilizamos foi disponibilizada pelo próprio Carlos Nader, e segue como apêndice deste trabalho.

Então o milagre. O Henrique Goldman, nosso diretor, ordena e o John Weitzman, cinegrafista, coloca a câmera nas costas. O milagre. Eles avançam mosaicamente. O mar abre. O mar abre fácil. Eu vou atrás. Nós temos salvo conduto. A câmera. Os fiéis suspendem o transe por um instante. Aquilo erguido nas costas do John é um outro ícone religioso, não só mais o mero captador eletrônico de imagens, mas em si uma imagem religiosa de aura e carisma suficientemente intensos para desviar a atenção dos fiéis, ainda que por alguns instantes, da imagem que está no interior da corda. (NADER, 2020).

Nader explora, nesse texto, um imaginário e uma retórica religiosa acerca dos mídia. Nesse sentido, ele dialoga com certas conformações, certos modos de perceber o desenvolvimento tecnológico ao longo da modernidade. Como pontua Erick Felinto, “o discurso sobre as tecnologias – e de modo ainda mais evidente o discurso sobre as chamadas novas tecnologias de informação e comunicação [...] – encontra-se recheado de tropos místicos e religiosos sugestivos da transcendência das limitações humanas” (FELINTO, 2003, s/p). Com efeito, as práticas religiosas, que integram de modo categórico a construção de Waly, Nilson e Leonilson, encontram, nesse texto, uma relação intrínseca com as imagens técnicas que nos cercam.

No texto, a filmagem do Círio de Nazaré, uma visita ao Cristo Redentor, as gravações da festa para Iemanjá, em Salvador, são modos de refletir acerca do papel da câmera na produção de uma ordem visual-religiosa. As três filmagens em universo religioso servem de mote para uma reflexão sobre a “mítia” (mito e mídia) que envolve o universo das imagens técnicas. Entretanto, essa mítia não atua como algo que domina o humano, nem tampouco faz dela algo transcendental. A mítia que Nader sugere é incorporada ao homem comum. Para embasar essa perspectiva no texto, o cineasta faz uma referência ao teólogo Ibn Arabi, que o artista Bill Viola, no alto do Cristo Redentor, descreve à Nader: “Viola me diz que entre suas maiores fontes de inspiração está Ibn Arabi, teólogo do califado de Córdoba, mente mestra do sufismo medieval, autor de uma das mais sofisticadas obras da tradição profética” (NADER, 2020). Nader então explicita essa “lâmpada mágica” que Ibn Arabi acende na Idade Média. Trata-se de um “farol teológico” que divide a totalidade do universo em três planos: “Plano Um: o mundo como o vemos já, as coisas agora, o espaço-tempo físico e tangível do aqui agora. Plano Três: o plano divino ou Deus ele-mesmo, que é luz e só luz, totalmente isento de qualquer positividade, vazio de qualquer coisa material ou virtual” (NADER, 2020). Entre o Plano Um e o Plano Três há o Plano Dois, que permeia os dois anteriores e que Ibn Arabi nomeia como Plano Imaginal, “o reino da Imaginação Criativa, o lugar onde Imaginar é um verbo realmente ativo, onde Imaginar

é criar imagens que têm uma existência tão real quanto as do mundo físico” (NADER, 2020). Essa noção de Plano Imaginal, como algo sempre encarnado e ativo, que está sempre gerando algo, é bem próxima do conceito de imaginação em Vilém Flusser, que desenvolveremos no capítulo 3.

Nader nota que, no Plano Imaginal de hoje, as imagens técnicas – as imagens das câmeras –, convivem com as imagens que habitam os indivíduos – as imagens do sonho, as memórias –, por *meio* de pontes que as conectam.

Além de Maomé, Jesus, Moisés, Elias-Kidhr, habitam o Plano Imaginal todas as coisas que se imaginam, literalmente. Habitam o plano Imaginal ao mesmo tempo todos os sonhos, todos os seres mitológicos, todas as pessoas e coisas que estão em outro lugar do espaço, todos os personagens e objetos do passado ou futuro (NADER, 2020).

Nesse sentido, os aparelhos atuariam como uma forma de ligar o plano físico ao plano divino, ou seja, os aparelhos seriam as formas contemporâneas de produzir o plano imaginal.

Independentemente de qualquer cenário social específico, a câmera, para efetuar seus milagres, dissolve a separação entre as coisas do mundo que são ‘reais’ e as coisas do mundo que ‘não são reais’. O vídeo é uma máquina de criar imagens, uma máquina de imaginação. Toda a virtualidade é minha. Tudo acontece agora (NADER, 2020).

Além da câmera, na ponta da produção, é também a televisão, do ponto de vista do observador/espectador, que compõe esse plano imaginal. Nesse ponto, Nader faz uma relação entre televisão e inconsciente, integrando aspectos coletivos e individualizantes na formação do plano imaginal. Ele escreve:

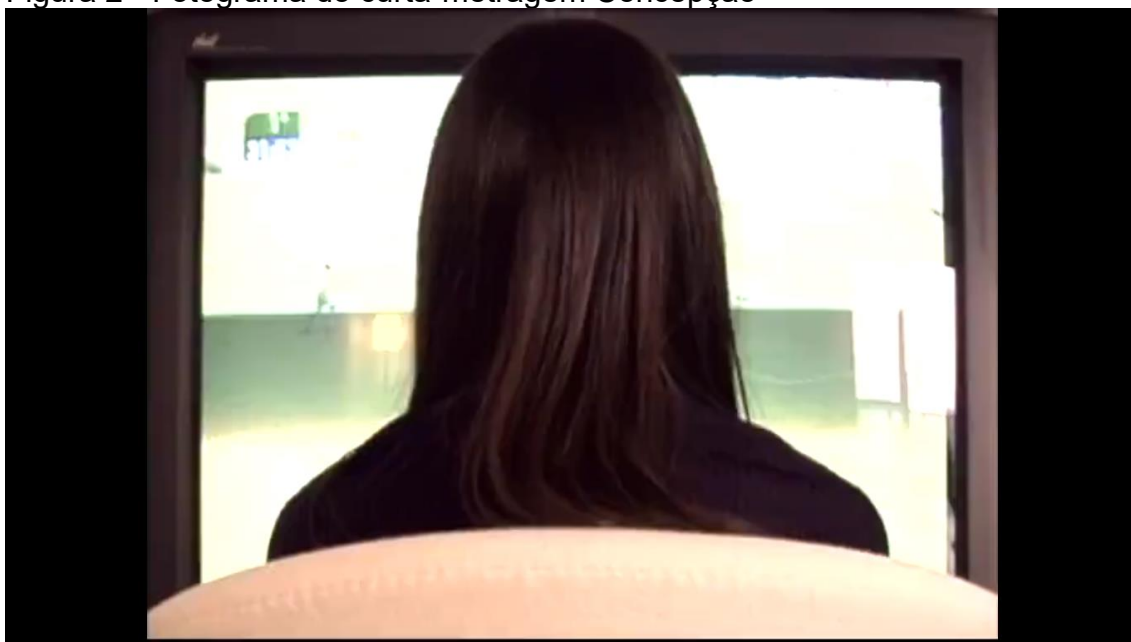
A televisão é tão coletiva quanto o inconsciente. Pensem num sonho que vocês tiverem. O sonho não é uma série de imagens que nós editamos como se fosse um documentário sobre nós mesmos? O sonho de uma só pessoa é a forma mais individual de imagem e têm uma gramática virtualmente idêntica àquela da forma mais pública e notória de imagem, aquela que aparece nas telas da televisão. (NADER, 2020)

Em uma entrevista, Nader complementa dizendo que: “Há uns vinte anos eu escrevi [...] que a TV era tão coletiva [...] quanto o inconsciente, ou seja, que a TV sou eu. Claro, era uma boutade. Mas a ideia central era a de que uma imagem considerada pública apropriada por mim é tão minha quanto uma imagem considerada privada⁶”. No curta *Concepção*, por exemplo, há um momento em que a imagem da “mãe de seu filho”, como ele nomeia a personagem, é mostrada de costas com uma televisão

6 Entrevista realizada por correio eletrônico com Carlos Nader.

à sua frente (figura 02). Opera-se uma montagem então que parece colocar em questão essa ideia central. Ao intercalar a imagem da mulher com as imagens televisivas de forma muito rápida, há um efeito de unidade entre elas, confundindo as imagens televisivas com a imagem da mulher. É como se, naquela montagem, a mulher se apropriasse daquela imagem, como se ela se tornasse a imagem da televisão e a televisão, nesse mesmo movimento, vivesse na cabeça daquela mulher.

Figura 2 - Fotograma do curta-metragem *Concepção*



1.5 Trovoadas de tempo

O terceiro ponto importante para este trabalho na teoria de Carlos Nader é a forma de compor e perceber o tempo. O próprio modo como *Pan-Cinema Permanente*, *Homem Comum* e *A Paixão de JL* foram produzidos, já é um início de como o tecido do tempo é operado na criação em Nader. Todos os três filmes nascem de processos de produção de arquivos que se desenrolam por anos e décadas. Além disso, os efeitos de montagem, e também das temáticas abordadas, possibilitam uma incursão teórica, na medida em que o cineasta trata o tempo como um elemento com várias implicações nessa relação da vida com o vídeo.

No curta-metragem *Trovada* (1994), a temática do tempo é trabalhada de duas maneiras. Primeiramente como tema, por meio de discursos de Bill Viola, Waly Salomão e Antônio Cícero. Já no início do filme, há uma narração de Bill Viola:

O tempo é biológico. O tempo é feito pelo ritmo do metabolismo. O tempo é o desdobramento do processo celular. É a transcrição da proteína. A construção da membrana. O transporte de materiais. O tempo é um fenômeno criado pela própria vida. Tempo, temperatura e estado atmosférico são todos relacionados através do conceito de mudança. Eles são de fato a variedade da mudança.

Essa perspectiva do tempo como uma variedade de mudança pode ser desdobrada, no campo do cinema, no processo de montagem de imagens. Esse processo de montagem, tal como o compreendemos, deve ser visto não apenas como a técnica cinematográfica, mas qualquer processo que produz uma “variedade de mudança” entre imagens. O ato de acompanhar ou assistir a uma série de vídeos em plataformas digitais como *Instagram* ou *YouTube* é um modo de montagem. Nos filmes de Nader, a “variedade de mudanças” é instaurada na própria variedade de materiais utilizados. Trata-se de uma operação em as ligações entre as imagens e sons ultrapassam qualquer efeito de causalidade ou de linearidade. Daí a sensação de acompanhar um ritmo nessas imagens do passado. Trata-se de um ritmo que nos apresenta o tempo das imagens. Essa dinâmica do ritmo é desenvolvida com Bill Viola nos áudios de *Trovada*. Ele nos lembra que o ritmo é uma qualidade explorada em todas atividades humanas.

Eu acho que o conceito de causa e efeito, ação e reação, conduz nossas sociedades no mundo industrializado. Mas nos deu uma visão distorcida de tempo. O coração batendo é a origem de toda a música, é a origem do tempo, da noção de tempo, é a noção de ritmo em todas as atividades humanas. E o tambor, o bater do tambor, é a expressão física e representação do tambor batendo.

O ritmo nos filmes de arquivo de Nader, o ritmo dos sons, o ritmo das narrações, o ritmo das imagens, fragmentadas e segmentadas, promovem assim uma experiência temporal calcada em uma composição de imagens de diferentes épocas, de diferentes tempos. É um ritmo que fala de certa forma de operar esse imenso arquivo das imagens técnicas. O ritmo que essa composição audiovisual provoca pode ser dimensionada em relação ao nos relacionamos com as imagens do passado. Os filmes evidenciam certa complexidade na forma de apreender o tempo, ultrapassando sua compreensão linear, de causa e efeito. Waly Salomão afirma em certo momento de *Trovada*: “a minha visão se toca bastante com essa visão não linear, é uma visão onde perpendiculares de outros tempos invadem, penetram”. O tempo que os filmes dão a ver é criador de perceptos, e conduzem as formas de

criação/individuação. Waly Salomão de novo, em outro momento, lê parte do texto significativamente intitulado *Na esfera da produção de si mesmo*:

[...] E o vir a ser, e o me tornar, e o me tornar, e o me tornar, e o futuro, e o passado, e o perdido fundido no presente deste dia dado que toco e deste dia dado que me toca. Todo o nada, nada, nada pode deixar passar de leve o vento por entre as frestas dos meus dedos [...] os passos leves do vento por entre nos interstícios.

Pode-se dizer então que, além do conteúdo, a tematização desse tempo reticular, intensivo, não linear se dá na própria forma de construção de certos filmes de Nader. Em *Trovoada*, especificamente, há o recurso da montagem muito rápida, com imagens que aparecem e somem instantaneamente, como se fossem raios (figura 03). *Trovoada* é um filme feito com imagens e sons que aparecem e desaparecem ao ritmo dos trovões. São lampejos de imagens que nos assombram em montagens inesperadas, nas quais percebemos a qualidade de uma duração que nos integra e nos conecta com aquilo que foi, aquilo que não existe senão na materialidade fugidia das formas de luz que nos alcançam.

Figura 3 - Fotograma do curta-metragem *Trovoada*



2 **PAN-CINEMA PERMANENTE: O OFICIAL E O AMADOR NO ARQUIVO AUDIOVISUAL**

2.1 **O arquivo audiovisual**

Pan-Cinema Permanente é um filme que recicla imagens heterogêneas provenientes de diversos lugares. Trata-se de imagens e sons que não foram produzidos para o filme, mas que a ele foram deslocados. Tem-se materiais audiovisuais de diversos suportes, que foram produzidos, inicialmente, para outros fins. O filme agrega essas imagens e sons a partir de um elemento específico: a figura do poeta Waly Salomão. Ao longo de 82 minutos, entramos no mundo imagético e midiático de Waly, que atua como ser representado e também como produtor de alguns registros. O realizador do filme, Carlos Nader, está diretamente ligado a essa produção. Responsável por dirigir diversos produtos audiovisuais com Waly ao longo da década de 90, Nader acumula grande material produzido com o poeta. O filme retoma imagens desse material que virou programas de televisão e projetos institucionais na época, bem como um material inédito, que não havia sido mostrado até então. Na linguagem da arquivologia, poderíamos nomear esse material que Nader acumula por mais de 10 anos como um “fundo”. Por outro lado, o filme articula e utiliza também “coleções” de imagens em sua montagem: fotografias da infância de Waly, filmes e projetos artísticos realizados pelo poeta, filmes de ficção em que Waly atuou, entrevistas em programas de televisão.

Esse desejo de se fazer imagem que o filme torna evidente vai ao encontro de certa estilística de vida e do projeto estético do poeta: “o futuro começa por a gente se sentir em casa no mundo eletrônico”, afirmava em um programa televisivo que o filme nos reapresenta. Essa tentativa de inserção visceral do fazer poeta no mundo das tecnologias audiovisuais eletrônicas fica evidente também em certa passagem, quando afirma que “a morada do ser poeta é o mundo eletrônico hoje”. Essa percepção de escritura e leitura do mundo por imagens eletrônicas é uma curiosa variação do modo como Vilém Flusser (2009) percebe a centralidade das imagens na cultura contemporânea.

Para Flusser, a configuração e a centralidade das imagens técnicas na cultura seriam uma ultrapassagem dos textos. Para validar essa perspectiva, o autor nota que

as imagens técnicas são produzidas por aparelhos. Para o Flusser, os aparelhos são “textos científicos aplicados” e as imagens técnicas são “produtos indiretos de textos”. Tal perspectiva, muito longe de apostar no primado da transparência, entende as imagens técnicas como resultado de uma série de abstrações, realizadas por processos óticos, químicos e mecânicos. Se na pintura há uma abstração de primeiro grau, com a passagem do fenômeno para uma bidimensionalidade, nas imagens técnicas há uma abstração de segundo e terceiro graus: com a abstração da imagem bidimensional em texto e, em seguida, uma reconstrução do texto em imagem. Flusser, nesse ponto, ao mesmo tempo que desconstrói a ideia das imagens técnicas como “janelas do mundo”, reforça seu caráter simbólico. Isso ocorre devido aos conceitos, os elementos constitutivos do texto, que operam (n)os aparelhos, a caixa-preta, e que permitem que as imagens técnicas adquiram determinadas características – entre elas a similaridade com as imagens formadas fenomenologicamente pela visão.

Integrar o ser poeta ao universo da caixa preta é um ponto central no pan-cinema permanente de Waly. Carlos Nader afirma em certo trecho do filme que “Waly queria resgatar o sentido original da palavra poesia, que em grego é *poiesis*, que quer dizer ação, obra, trabalho [...]. Ação: luz, câmera, ação!”. O poema de Salomão que dá nome ao filme, *Pan-Cinema Permanente*, é significativo para fazer notar essa proposta que está inserida na expansão de registros que despontavam na época, no nascimento da cultura digital. O poema, conforme Nader narra no início do filme, foi feito após uma caminhada, em 1994, na qual os dois conversavam sobre os novos aparelhos de boa qualidade que apareciam naquele momento e como isso implicava uma “possibilidade de um novo tipo de cinema, [com] a vida e o vídeo [...] mais amalgamados, mais juntos”. No poema se lê:

Não suba o sapateiro além da sandália - legisla a máxima latina
Então que o sapateiro desça até a sola
Quando a sola se torna uma tela
Onde se exhibe e se cola
A vida do asfalto embaixo e em volta.

A máxima latina citada é uma frase atribuída ao célebre pintor grego Apeles, que tinha o hábito de expor seus quadros ao público para colher, na surdina, depoimentos especializados sobre suas pinturas. Ou seja, estava interessado no comentário crítico do alfaiate sobre as roupas ou do cabeleireiro sobre os cabelos para que, desse modo, pudesse aperfeiçoar sua obra de arte. Eis que, certo dia, um

sapateiro faz uma dura crítica ao vestido da pintura, o que enfurece o pintor, que salta à vista e profere os versos que Waly Salomão retoma: “Não suba o sapateiro além da sandália.”

Waly Salomão propõe, no poema, uma inversão poética irônica que positiva, de certa forma, a figura do amador, aquele que não tem uma autoridade especializada sobre um determinado assunto ou determinada prática. Ao sapateiro que não pode subir além do sapato, o autor sugere uma auspiciosa ação: descer até a sola. Trata-se de um redirecionamento que, em seu movimento, reivindica a qualidade daquilo que é mais rasteiro e infra ordinário. Nas pegadas cotidianas, a sola assume então a figura da tela, com as funções de *exibir* e *colar* a vida do asfalto. A sola acompanha os passos do sapateiro de forma contínua e de um ponto de vista muito particular, único, enquadrando em sua forma aquilo que toca, recortando os instantes de asfalto na matéria do sapato. É uma imagem poética forte, que atribui à sola a capacidade de gerar um pan-cinema permanente.

A imagem poética da sola nos aproxima também de uma noção de *arquivo audiovisual* que utilizaremos neste trabalho. De que se trata? Percebe-se, inicialmente, uma dupla capacidade dessa sola: *exibir* e *colar*. A cola faz referência tanto à prática de montagem de um filme como a de impressão da imagem em um suporte. É no sentido dessas duas qualidades, inclusive, que Christian Delage percebe o estatuto de arquivo no cinema. Para o autor, o estatuto de arquivo [no cinema] “manifesta-se tanto nas formas singulares de escritura quanto na capacidade de *imprimir* fisicamente os legados que nos marcaram⁷” (DELAGE, 1998, p. 61, tradução nossa).

Essa capacidade de impressão física é inaugurada, como se sabe, pela fotografia. Como argumenta Friedrich Kittler, a fotografia traz uma capacidade de “arquivamento do real”. Não se trata apenas de conseguir “duplicar” esse real, mas arquivá-lo em processos midiáticos. Com um rigor apurado e um detalhamento histórico, Kittler escava as técnicas e tecnologias que precederam a fotografia, notando características, saberes e modelos que se permutam e interferem nesse processo de arquivamento. Segundo Kittler:

A câmera obscura fornecerá uma primeira técnica de recepção, e a lanterna mágica, uma primeira técnica de transmissão. A única coisa que não existia

7 No original: “se manifeste autant dans les formes singulières de son écriture que dans sa capacité à *imprimer* physiquement les héritages qui balisent notre parcours”.

antes do desenvolvimento da fotografia era uma técnica de arquivamento que permitisse, primeiro, transmitir no tempo e no espaço as imagens captadas e, depois, retransmiti-las em outro ponto do tempo e do espaço. (KITTLER, 2016, p. 163)

Para a formação dessa técnica de arquivamento, Kittler destrincha as variantes históricas, filosóficas, científicas e artísticas que possibilitaram o conhecimento das alterações nos sais de prata provocadas pela luz. Em uma dessas variações, cita certo estudo do Dr. J. H. Schulze, um professor de línguas grega e árabe que, em 1727, em meio a experimentos com o fósforo, identificou a fotossensibilidade dos sais de prata, e obteve o primeiro negativo fotográfico. No experimento, Schulze escreveu letras escuras em uma placa de vidro e a colocou entre o sol e o sal de prata. A parte do sal de prata, então, permaneceu apenas nos contornos das letras que bloquearam o sol. Apesar disso, na visão de Kittler, esse experimento comprova que o século XVIII “ainda não pensava em fotografia, pois Schulze não pretendia que o real – no sentido de Lacan – arquivasse sua aleatoriedade em uma mídia técnica”. (KITTLER, 2016. P. 168).

Kittler demonstra, em seguida, como apesar de haver uma série de desenvolvimentos científicos nos estudos da luz, do calor, das ondas, a ciência do século XVIII e o romantismo alemão, sobretudo, não consideravam essa escrita da luz como um arquivamento do real. Nem mesmo Daguerre, segundo Kittler, percebia a fotografia dessa forma: “como pintor e ilusionista, ele não se interessava primariamente pelo arquivamento eterno e pela reprodução, mas – como já em seu diorama – pela captação de efemeridades ou de processos temporais”. (KITTLER, 2016, p. 178).

Foram mudanças sucessivas no método de Daguerre que teriam permitido a fotografia instantânea e, conseqüentemente, o arquivamento de imagens animadas (o filme). Um dos nomes importantes nesse processo, ainda segundo Kittler, foi William Henry Fox Talbot, que produziu pela primeira vez uma fotografia em negativo, possibilitando sua reprodução em série. O aparecimento do filme, por sua vez, desse ponto de vista das materialidades, demandou outros investimentos para além da capacidade de impressão, como a movimentação da película, as formas de gravação dos fotogramas em movimento e sua projeção ampliada.

Bastante formado pelo pensamento de Kittler, Wolfgang Ernst propõe uma filosofia da mídia na qual o próprio filme é percebido como um arquivo. Trata-se, com efeito, de uma concepção que alarga o sentido tradicionalmente atribuído ao arquivo.

Para Jussi Parrika, Ernst tem “deflagrado a necessidade de repensar rigorosamente o conceito e as práticas do arquivo na era do audiovisual e dos softwares” (PARRIKA, 2012, p. 113). Para Ernst, o arquivo vem sendo percebido sob novos pontos de vista: “nunca antes o arquivo esteve tão em evidência como ‘espaço de pesquisa’ ou ‘objeto de teoria cultural” (ERNST, 2015, p. 02). A perspectiva teórica de Ernst tenta conciliar duas abordagens distintas sobre o arquivo: da tradição da filosofia francesa e da arqueologia da mídia alemã. Em relação à primeira, Foucault assume local de destaque, especialmente em sua “primeira fase”, conhecida como arqueologia do saber. O conceito de arquivo em Foucault refere-se às leis que governam o que pode ser dito. Nesse sentido, o arquivo não seria nem a soma de todos os documentos guardados nem uma instituição que realiza esse trabalho de arquivamento, mas um sistema que governa o funcionamento dos enunciados. Foucault enxerga o arquivo como um a priori para os enunciados e assim sendo para a própria historicidade:

Não entendo por esse termo [o arquivo] a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; não entendo, tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição. Trata-se antes, e ao contrário, do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das performances verbais, do que se pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas; mas que tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo. (FOUCAULT, 2008, p. 146).

Entretanto, segundo Ernst, apesar de sua originalidade e pertinência, falta objetividade no conceito de arquivo de Foucault, que atua como um estado de latência. Para ele, o conceito de arquivo utilizado por Foucault oscila entre um arquivo concreto e uma memória não discursiva. Ainda que explore e faça bons desdobramentos do conceito de arquivo desenvolvido por Foucault, Ernst integra em sua abordagem as referências das materialidades, típica dos pensadores da arqueologia da mídia alemã, e olha de dentro o espaço e a estrutura do arquivo. Para ele, o arquivo [...] é visto como um meio de armazenamento e uma forma de organização de tudo o que pode ser acessado como conhecimento. Trata-se de um olhar que explora o arquivo como uma lei da mídia, que estabelece a ordem das coisas em sua produção. Assim se, para Foucault, o arquivo “é a lei do que pode ser dito, o sistema que governa a

aparição de enunciados como acontecimentos singulares⁸” (FOUCAULT, 1969, P.170, tradução nossa), Ernst, por sua vez, irá integrar, junto a essa perspectiva, uma análise das condições concretas que possibilitam essa lei da mídia.

Em um texto escrito com Harun Farocki⁹, Ernst (2004) faz relações específicas entre arquivo e cinema. Primeiramente, eles desvinculam os arquivos audiovisuais da ideia de serem apenas depositários de imagens. A função dos arquivos de imagens, tais como museus ou bancos de informação, ultrapassaria um mero armazenamento e conservação de imagens. Para os autores, em vez de apenas colecionar e, posteriormente, armazenar, os arquivos são responsáveis por definirem ativamente o que deve ser conhecido, lembrado e arquivado. Os arquivos também determinam o que é permitido ser esquecido. Assim, atribuem aos arquivos de imagem uma potência tanto histórica quanto política, sendo armazenados, acessados e utilizados de formas diversas, de acordo com tecnologias específicas de cada época: a retórica e as “artes da memória” da Antiguidade ao Renascimento; as Enciclopédias pictóricas que se desenvolvem a partir do Iluminismo; os arquivos de imagens técnicas e a percepção tecnológica que se iniciam com a fotografia; e finalmente a imagem em movimento, a partir do século XX, que abre novas possibilidades para a ideia de arquivo visual. Na visão dos autores, ainda, a prática da montagem, por exemplo, sempre realizou um tipo de classificação de imagem (por similaridade ou contiguidade).

É a partir da noção foucaultiana de arquivo, lida sob o prisma da filosofia da mídia de Ernst, que tentamos circunscrever esse arquivo audiovisual. Apesar de nos valermos aqui da imagem poética da sola, a noção de arquivo audiovisual que propomos não é uma metáfora iluminada. Ainda que não possamos apreender esse arquivo audiovisual em sua totalidade, mas apenas em um fração bem restrita de sua construção, sua realidade existe de forma bem concreta. Ele é inacessível em sua totalidade, e está em constante transformação, com perdas e inserções, aparecimentos e esquecimentos, novidades e repetições. Os filmes de Carlos Nader que utilizamos nesta tese são uma fração mínima desse arquivo.

Nesse sentido, o arquivo audiovisual não diz respeito a nenhuma coleção específica, nenhum acervo determinado, nenhum fundo e nenhuma instituição, ainda que todos eles participem de sua existência. O arquivo audiovisual existe do ponto de vista de sua realidade em diversos suportes de impressão e de exibição. O jogo

8 No original: “*c’est d’abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l’apparition des énoncés comme événements singuliers*”.

9 Cf. Thomas Elsaesser (org). *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdam University Press, 2004.

“mágico” entre suportes e aparelhos, técnicas e tecnologias, sistemas de cola e exibição que possibilitam a percepção de imagens e sons em situações específicas forma o arquivo audiovisual. O arquivo audiovisual é o universo das imagens técnicas que existe como virtualidade e potência para exibição e acesso, mas que também está sempre em tensão com processos de preservação e destruição. Obviamente, sua existência em determinado momento não garante sua conservação. As políticas de memória são as responsáveis por esse mecanismo de preservação. O arquivo audiovisual é o todo das imagens técnicas, sua feição molar, aquilo que existe ou já existiu, imagens que foram vistas por uma pessoa, ou um grupo de pessoas, ou uma multidão.

O arquivo audiovisual é também nossa memória dessas imagens e sons, aquilo que carregamos na interação com esse universo audiovisual. Ciberneticamente, somos nós que realizamos sua concretude, sua atualização constante. Somos nós que o colocamos em movimento. Somos nós que refletimos as condições dos aparelhos em um *start* incessante. Aby Warburg utiliza a antiga noção de engrama, bem próprio aos estudos de memória de sua época, para tratar daquilo que ele nomeia como a vida fantasmal das imagens. Na teoria de Warburg, a memória humana e a condição psíquica mantêm múltiplas relações com as imagens do campo da arte, o que faz com que certas formas patéticas (*Pathosformel*) sejam repetidas, ainda que com sentidos diferentes, ao longo dos séculos. Há, em Warburg, uma relação fantasmal que integra a materialidade de uma imagem com sua reprodução em um campo antropológico e social. Giorgio Agamben considera essa complexa relação warburguiana de movimento e pós-vida das imagens como uma espiral hermenêutica. Pode-se dizer que esse assombro e essa fantasmagoria de imagens que induzem formas e conteúdos em um movimento entre suportes físicos e “suportes humanos” formam o arquivo audiovisual. Obviamente, no pensamento de Warburg, essa relação foi estudada principalmente no campo da pintura, e aqui delimitamos esse arquivo apenas entre as imagens técnicas (imagens, e posteriormente sons, produzidos a partir da invenção da fotografia).

Muitas relações entram nesse jogo do arquivo audiovisual: aspectos políticos, tecnológicos, subjetivos. O arquivo audiovisual é transpassado por relações de poderes, instituições, políticas de visualidade, estratégias de utilização estética. Desse modo, múltiplos efeitos estão sendo constantemente gerados devido ao fato de o arquivo audiovisual, assim como qualquer arquivo, não ser uma realidade passiva. Ele tem um papel gerador. O arquivo audiovisual está em constante jogo de aparição e

desaparição por essas forças que o perpassam e se referem à lei que rege nossa relação com as imagens e sons feitos a partir de aparelhos. Neste trabalho, estamos interessados, principalmente, na maneira como olhamos o passado através dessas imagens, no tipo de encadeamento, temporalidade e compreensão que experienciamos nas relações de poder com esse arquivo.

Na organização do arquivo audiovisual, a delimitação entre imagens públicas, oficiais e históricas sempre conviveu com esse conjunto de imagens amadoras, caseiras, privadas. A separação entre as formas de produção e circulação dessas imagens e sons relaciona-se com tecnologias econômicas, políticas e sociais específicas, que condicionam certos valores e espaços de circulação a elas. O valor documental que certas imagens agregam em relação a outras é parte desse jogo. Se essa separação, e esse valor documental, é hoje mais sutil, nuançada e interpenetrada, é porque essas formas de organização e valorização sofreram mutações. Essa transformação parece falar em certo *modus operandi* desse arquivo. Lançar um olhar a partir desse prisma público e privado é um modo de compreender certas operações e tendências em jogo nesse arquivo audiovisual, bem como os efeitos de seu funcionamento.

Contudo, haveria ainda múltiplas formas de conformar a relação entre imagens públicas e privadas. Neste trabalho, privilegiamos as distinções estabelecidas pelos próprios filmes de Carlos Nader. Trata-se de um método que circunscreve nossa análise. Os filmes de Carlos Nader são exemplares na exploração dessa faceta do arquivo audiovisual, pois utilizam de forma variada imagens e sons de contextos públicos e privados. *Pan-Cinema Permanente*, no caso, mantém essa relação de modo curioso, pois trabalha com a figura pública de Waly nesses dois tipos de registros.

2.2 Fronteiras do público e do privado

A fronteira é um dos temas mais recorrentes na trajetória poético-artística de Waly Salomão, e que *Pan-Cinema* nos apresenta de duas maneiras. A primeira é no próprio discurso performático de Waly. Um dos poemas mais conhecidos do poeta, *Câmara de ecos*, de 1996, é significativo para elucidar esse ponto:

Cresci sob um teto sossegado, meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.
Agora, entre meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu.

A imagem da fronteira está vertiginosamente atrelada ao ser poeta de Waly, que brincava o tempo todo com o rompimento das fronteiras entre a ficção e a realidade, o cinema e a vida. Em 1998, Nader produz um documentário com Waly para a exposição coletiva *Fronteiras*, do Instituto Itaú Cultural. Parte deste documentário é retomado na montagem de *Pan-Cinema Permanente*. Um momento significativo desse material é uma tomada em que Waly e Nader estão em um avião rumo a São Gabriel da Cachoeira. Trata-se de imagens feitas com a câmera na mão, em um tom intimista. Waly diz à câmera: “[...] Estamos indo em direção a São Gabriel das Cachoeiras. Depois seguiremos até a fronteira, a linha demarcatória, a fronteira, a linha de fronteira. Quem está falando é um *borderline*, quer dizer, alguém fronteiriço, alguém que não se sabe direito onde termina a lucidez e começa a loucura”. Em seguida, há um curioso registro com Waly na placa que indica a linha do equador. Acompanhado de uma mulher, o poeta comenta: “aqui separa o hemisfério Norte do hemisfério Sul. Entende? Você já foi apresentada? Fala...”. É desse modo ele pede à mulher que fale à placa (figura 04). Nota-se aí uma performance que tem a fronteira como objeto, e evidencia seu caráter transitório e passageiro, tal como eles naquela estrada. Fica evidente que a fronteira é algo impalpável - ainda que formado por questões políticas bem concretas. A imagem da placa reforça a artificialidade da demarcação. A fronteira é uma linha imaginária que pode se corromper ou ser corrompida.

Figura 4 - Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (1)



Além disso, um segundo aspecto de fronteira no filme são as relações que acontecem entre as imagens de arquivo montadas, que apostam no jogo do público e do privado (mas também em outros jogos, como a relação entre o ficcional e o documental). O primeiro ponto a destacar é que a diferenciação entre as imagens institucionais e as imagens mais íntimas acontece não apenas pela qualidade material da imagem, mas também por suas condições originárias de produção e exibição. Em *Pan-Cinema Permanente*, temos um reordenamento de imagens provenientes de arquivos televisivos, de filmes de longa metragem nos quais Waly atuou, temos imagens pouco conhecidas que Waly produziu, bem como filmes de super 8 de cenas cotidianas, além dos registros feitos por Nader ao longo de anos na presença do poeta.

Entretanto, é um jogo fluido que a montagem faz aparecer, por meio de atravessamentos que tornam essa diferenciação entre dois conjuntos de imagens ora evidente ora indiferente. A noção de fronteira nos permite analisar bem essa relação, na medida em que toda fronteira é um processo de disputa e construção. O filme funciona como um mote para uma reflexão sobre o modo em que as fronteiras entre as imagens públicas, de cunho mais oficial e institucional, e privadas, de cunho mais íntimo ou amador foram forjadas tanto no aspecto da sua produção (a cola) como de sua exibição.

A fronteira é uma questão que atravessa o cinema de várias maneiras. No atual contexto de diásporas, internacionalização e fluxos migratórios, o cinema tem acompanhado, imaginado e debatido a temática dos novos territórios e das novas terras em diversos tipos de obras. De outro ponto de vista, poder-se-ia igualmente considerar os gêneros cinematográficos como fronteiras: documentário, horror, ficção científica delimitam certas formas de narração e de estilo. Além disso, é também o aspecto material do filme que, ao longo de sua história, não cessou de estabelecer e ultrapassar fronteiras. Raymond Bellour postulou o termo “entre imagens”, no início dos anos noventa, para caracterizar as passagens entre a fotografia, o filme e o vídeo.

Na cultura digital contemporânea, nomeada por alguns autores como pós-midiática, observa-se a implosão dos suportes e, de forma mais evidente, a hibridização das categorias da fotografia, do vídeo e do cinema. Conforme afirma Antônio Fatorelli (2013, p. 8):

A percepção das reconfigurações das imagens fixas e das imagens em movimento no presente contexto de hibridização encontra-se diretamente associada aos modos de observar e de experimentar as imagens na atualidade. Situadas nesse lugar intermediário, essas imagens limiares requerem uma experiência inaugural por parte do observador, frequentemente solicitado a expandir as habilidades perceptivas e cognitivas.

Impuras, miscigenadas, elas provocam um estado de hesitação no observador, uma vez manifesta a sua incapacidade para decidir de antemão a que sistema de mídia pertencem.

Em *Pan-Cinema Permanente*, poucas são as legendas que identificam as imagens. Quando as legendas aparecem, indicam apenas o local e a data onde as imagens foram captadas. Trata-se de um fluxo que iguala e trata todas as imagens com o mesmo valor. Entretanto, ainda assim, identificamos esses dois blocos de imagens. Como essa construção é possível? Que formações possibilitaram essa diferenciação?

Ainda que essa classificação possa apresentar contradições na atual cultura digital em rede, e essa contradição é algo que nos interessa aqui, pois sinaliza efeitos que discutiremos transversalmente, por imagens de arquivo de caráter público, fazemos referência aos materiais audiovisuais oficiais, que possuem um estatuto patrimonial e histórico mais evidente, como os filmes, as imagens documentais, as emissões televisivas. As imagens de arquivo com caráter privado, diferentemente, são os materiais que foram produzidos e estocados em um contexto doméstico e sem intenção de uma exibição massiva.

Deve-se notar que, com a reconfiguração dos espaços público e privados das últimas décadas, provocada pelas mutações do capital, das tecnologias e das subjetividades, essas fronteiras de diferenciação das imagens também entraram em colapso. Por consequência, começam novos trânsitos e novos limites de aparência entre elas. As mutações sociais dos espaços públicos e privados não estão apartadas da realidade do arquivo. Antes, as tecnologias de arquivo dialogam com as formações sócio-culturais.

No filme *Pan-Cinema Permanente*, o modo de produção de imagens é colocado como questão a partir do próprio poema que dá nome ao filme: que o sapateiro desça até a sola! Porém, o sapateiro está encarnado na própria dupla Waly/Nader em sua produção imagética cotidiana e inventiva, em situações que burlam as leis da ficção e do documentário. A primeira imagem de *Pan-Cinema Permanente* que vemos é a fachada de uma loja com várias televisões à venda (Figura 05). Eis o arquivo televisivo que nos é dado a ver pelo aparelho com algumas de suas características: todas estão ligadas no mesmo canal e exibem a mesma programação. Eis que uma delas, de forma anacrônica, inicia uma outra programação. Nesse programa, um convidado ilustre: Waly Salomão. Sua personalidade performática fica evidente de cara com essa entrevista, por meio de saborosas inflexões e quebra de expectativas do entrevistador, que se mostra curioso (Figura 06).

Em seguida, acontece a segunda aparição de Waly, em um contexto bem diferente. A materialidade da imagem é bruscamente alterada, granulada. A câmera possui movimentação, evidentemente uma câmera na mão. A imagem é de dentro da sala de uma casa. A iluminação é aquela que adentra pela janela principal. É uma imagem caseira, que se inicia com a indicação verbal de Nader para Waly: “vai!”, ele solicita, que indica o caráter “ficcional” da tomada. Waly sai de uma porta e começa a cantarolar a música *Meu dilema*, de Adelino Moreira.

Figura 5 - Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (2)



Figura 6 - Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (3)



Essas duas sequências de imagens que abrem o filme exemplificam bem dois tipos/regimes de imagem que serão retomadas em um fluxo ensaístico. Com a montagem proposta, as fronteiras constantemente perpassadas irão construir jogos de visualidade em relação ao valor documental dessas imagens. A primeira imagem televisiva possui uma aura de autenticidade e legitimidade criada pela sobriedade dos enquadramentos, a postura e os códigos do entrevistador e do entrevistado. De outro lado, as imagens caseiras são vivas e elétricas, acompanhando a figura de Waly em sua auto-direção performática. Porém, nas imagens televisivas, a figura de Waly interrompe, por vários momentos, a lógica fechada televisiva, com gestos e proposições inesperados. De outro lado, o registro caseiro é fortemente atravessado por uma intencionalidade, uma vontade de ficção, que se torna evidente com o sinal de Nader ao poeta: “vai!”.

Passagens, limites, fronteiras fazem parte da história das imagens com seus movimentos de sobrevivência, de conexão com outras imagens, em um jogo de poder-saber que constrói o olhar sobre o presente, o passado e o futuro. Uma das questões-chaves no pensamento de Aby Warburg, que é cada vez mais explorada e estudada, é o intervalo, e talvez caiba aqui uma aproximação com essa chave conceitual. Embora Aby Warburg não tenha tematizado a questão cinematográfica em sua trajetória intelectual, seu método dentro da história da arte apresenta diversas relações epistemológicas com o cinema, na medida em que contempla, a seu modo, elementos e abordagens cinematográficos, como a montagem e o movimento. Ao longo de seu percurso teórico, Warburg se afasta do método estilístico-formal dominante na história da arte do final do século XIX e privilegia os movimentos de certas formas expressivas e gestuais que sobrevivem ao longo dos tempos. Para ele, as imagens são dotadas de uma pós-vida e estão em um movimento constante na humanidade. Daí as sobrevivências de certas figurações, conforme nomeia Georges Didi-Huberman (2013). Forma, assim, um trabalho iconográfico perpassado por interesses antropológicos, culturais e psicológicos. Para Warburg, a iconografia tende sempre à configuração de um problema histórico e étnico, apontando para um “diagnóstico de homem ocidental”.

No *Atlas Mnemosine*, Warburg leva sua teoria para uma prática visual. Por meio de uma montagem de imagens (gravuras e fotografias, principalmente) em telas pretas, Warburg constrói, segundo Michaud, um objeto eminentemente cinematográfico. Isso porque, nesses blocos de imagens variadas, o “espectador” é

convidado a circular entre os intervalos, a estabelecer sensações entre as imagens de diferentes períodos históricos. Para Michaud, *Mnemosine* era “inteiramente sustentada pela estética do movimento que, a partir do final do século XIX, exprimia-se no cinema nascente” (MICHAUD, 2013, p. 40).

Segundo Agamben (2011, p. 137), “a ‘ciência sem nome’ buscada por Warburg é [...] ‘uma iconologia do intervalo’”. No *Atlas*, o intervalo é representado pelo espaço preto entre as imagens que se distanciam por séculos. O modo como Warburg monta essas imagens distintas em seu *Atlas*, instaurando de forma visível o intervalo, suspende certas fronteiras. E é a montagem que possibilita essa suspensão.

Uma característica marcante nesse conjunto de imagens que Carlos Nader recicla em *Pan-Cinema Permanente*, e que contribui para certos atravessamentos nesses dois conjuntos de imagens, é um gesto performático de Waly em várias ocasiões: o ato de apontar as coisas com o dedo indicador. Com o dedo em riste, ele parece querer guiar o olhar de um possível espectador, ao mesmo tempo em que agrega dramaticidade ao discurso. O gesto reforça a presença das coisas no espaço da imagem registrada. Waly tenta documentar o instante filmado. Trata-se de um apontamento duplo, no âmbito da nomeação discursiva e do sentido que o gesto carrega. Quando aponta para o espaço em que está inserido, ele parece reforçar a realidade histórica da imagem registrada. Há uma intenção de prova nesse gesto. Trata-se de um encontro das palavras e das coisas: “isso aqui é um cachimbo!”, poderia ele dizer, como se todo o tempo vivido fosse um tempo digno de nota e de referência. Como escreveu um crítico na época do lançamento do filme:

Waly Salomão é uma cena ambulante e permanente, um pan-cinema constante, a personificação da vida pública, do teatro em praça, da imagem em seu tempo histórico (o tempo histórico da imagem), sem dar chance para uma autenticidade sem artifícios. Waly tem consciência do poder de uma câmera, das possibilidades vampírescas e intrometidas do aparato, e sua performance é uma espécie de contra-ataque, estratégia para usar a câmera em vez de ser usado por ela, consciência aguda do jogo de poder entre quem está atrás do visor e diante da lente, jogo esse conduzido por ele sempre com vitória e modelação do aparato a sua encenação¹⁰.

Como um repórter que narra um grande acontecimento, Waly narra sua visão de mundo do instante, em uma performance que se quer testemunha. É exatamente essa performance constante que, ao longo do filme, faz curto-circuitar os registros que

10 Cf. Cléber Eduardo. *Tudo é efeito*. Revista Cinética, abril de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/pancinema.htm>. Acesso em 12/03/2020.

seriam, à priori, de cunho caseiro e íntimo. Na verdade, nesse gesto de apontar, que a imagem nos apresenta em uma montagem, com tantas outras imagens, de diferentes contextos, entrecruzam discursos, símbolos e tentativas de compreender o mundo codificado. Como afirma Flusser: “há sempre vários mundos codificados que se entrecruzam, entrelaçam e interferem um no outro de mil maneiras: o mundo da palavra falada, o mundo dos gestos [...], o das imagens [...], em suma, os vários mundos que ‘significam’, (apontam com o dedo)”¹¹. Por meio da montagem, *Pan-Cinema* evidencia e propõe vários atravessamentos nas fronteiras das imagens, que problematizam sua territorialidade, sua identificação, e constroem novas pontes entre esses dois regimes de imagens.

Na perspectiva filosófico-materialista de Ernst, pode-se perceber que as questões sociais, culturais e econômicas estão encarnadas na lei do arquivo (e em sua montagem). Desse modo, pode-se dizer que as mutações das esferas do público e do privado a que assistimos são intrínsecas às tecnologias dos arquivos, às suas imagens e suas formas de aparição e desaparecimento. O que *Pan-Cinema Permanente* nos mostra é uma construção clara de dois regimes de imagem em um mesmo espaço de visibilidade. O filme pode ser lido, nessa perspectiva, como parte de uma reorganização do público e do privado das imagens.

Em certo trecho do filme, Waly narra o início de sua carreira como poeta, sua chegada ao Rio de Janeiro, seu primeiro escrito na prisão e seu primeiro contato com o artista plástico Hélio Oiticica. Atrelada a essa narração, são inseridas fotos da infância de Waly (imagens desgastadas em preto e branco), fotografias de sua juventude em Salvador com outras tantas imagens de jornais, filmes de diversas bitolas e em variadas situações. A diferenciação que abordamos torna-se irrelevante, pois a montagem é construída de tal modo que os contextos de produção de cada imagem assumem um mesmo lugar de valoração em relação às outras imagens. desprezível no filme. Ao espectador, não há como mensurar exatamente onde termina um arquivo privado de imagens e começa um arquivo “oficial”.

Vilém Flusser, em suas reflexões sobre o ato de publicar, aborda a relação entre o dentro e o fora na formação da república grega, no momento em que o homem não mais nômade constrói casas. Uma casa, do ponto de vista da comunicação, significaria uma separação do dentro e do fora, que conduz a um “movimento pendular

11 Cf. Vilém Flusser. *Nascimento da imagem nova*. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em 12/03/2020.

do privado para o público, para publicar; e do público para o privado, para privatizar”. Certamente, a configuração moderna de público e privado não é a mesma da *pólis* e da *oikía* grega, na medida em que estão em jogo modelos político-econômicos que integram formações subjetivas e tecnológicas próprias. Antonio Negri e Michel Hardt, na esteira do pensamento de Gilles Deleuze, quando exploram as mutações do capitalismo, discutem a relação dentro e fora. Para os autores “na passagem do moderno para o pós-moderno [...], é cada vez menor a distinção entre o dentro e o fora” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 216-217). Na visão dos autores, o que o processo de modernização traz em seus meandros é a internalização do fora, ou seja, “o ato de civilizar a natureza”. Essa dialética moderna do dentro e do fora teria sido substituída, com o reordenamento do capital e do Estado, por um jogo de graus e intensidades. Essa reconfiguração do público e do privado, no fundo uma forte alteração política, lança o arquivo em uma arena onde seus significados são radicalmente transformados por graus e intensidades. Segundo Martin Pogacar:

A profanação de arquivos que nós estamos testemunhando hoje em formas de coleções pessoais tornadas públicas através de mídias sociais pode ser vista como uma resposta implícita, tecnologicamente orientada e dirigida, as convulsões sócio-culturais e políticas que se iniciaram no século XIX, que viu a ascensão do arquivo institucional¹² (POGACAR, 2016, p. 62, tradução nossa).

No trecho dessa narração de Waly, diversas imagens, como janelas, se interpenetram e as muitas dessas fotografias deslizam ao longo da tela. Provenientes de muitos suportes, locais de produção e difusão, essas imagens assumem um denominador comum em Pan-Cinema. Em uma passagem do artigo sobre o livro *La rampe*, de Serge Daney, Deleuze aponta para as mudanças no estatuto das imagens, diferenciando as imagens do cinema clássico, do cinema moderno e da televisão. Notava Deleuze, a respeito das imagens partir de Daney que “a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como “dados”. (DELEUZE, 2002, p.97-98). Imbuída de certa negatividade - ou de pessimismo, conforme estabelece o próprio título do ensaio -, esse deslizar das imagens como “dados” faz uma crítica à pouca espessura temporal das imagens televisivas e ao seu esvaimento e esquecimento.

12 No original: “*The profanation of archiving that we are witnessing today in forms of personal collections made public through social media can be seen as an implicit, tech-enabled and driven response to the socio-cultural and political upheavals that started in the nineteenth century, which saw the rise of the vaulted archive*”.

Contudo, há nesse deslizamento de dados, que a lógica digital ampliou e levou para outros contextos, uma potencialidade pouco explorada pelo filósofo no texto. De um lado, se as imagens deslizam como dados, é porque sistemas de estocagem e distribuição são possíveis. Trata-se de novas formas de visualizar imagens. Se considerarmos, como o faz Wolfgang Ernst, a película cinematográfica como um arquivo, que armazena um conjunto de imagens, os frames, poderemos notar nessa passagem de Deleuze que essa diferenciação de telas é também uma diferenciação de modos de arquivamento. Nesse novo modo de armazenamento e acesso, por outro lado, com imagens que deslizam como dados, abrem-se possibilidades de montagem, de ordenamento na visualização desse conjunto de imagens, pois a digitalização de vasta quantidade de gravações de arquivo traz, certamente, uma oportunidade criativa.

2.3 Audiovisual, Estado, Indústria e Instituições

Os contextos e elementos que podem ser levados em consideração na caracterização das “imagens públicas” são tão variáveis quanto o campo de significado do termo. Trata-se de um material que participa de um regime de visualidade coletivo. Atualmente, o termo público pode levar a alguns equívocos, na medida em que uma imagem privada pode “viralizar” e se tornar comum a um grande número de pessoas em questão de horas. Trata-se de novos dispositivos de conformação da visualidade. E notar essa mudança é um gesto de arqueologia da mídia fortemente relevante. Neste estudo, o termo “imagens públicas” faz referência, sobretudo, às imagens e sons produzidos pela televisão e pelo cinema ao longo do século XX. Trata-se de imagens que, em seu contexto inicial de produção, foram condicionadas a um público, difuso, massivo ou especializado.

Em *Pan-Cinema Permanente*, as imagens da televisão e do cinema (dos filmes de ficção, principalmente) são facilmente identificadas. Por que isso acontece? Algumas imagens podem ser familiares aos espectadores, e a memória que mantemos também é um fator que não pode ser desconsiderado. Contudo, mesmo não conhecendo cada uma das imagens televisivas e cinematográficas, a diferença delas para as imagens mais caseiras e íntimas de Waly é facilmente percebida.

A dimensão material e a qualidade do registro são dois pontos de diferenciação que surgem de imediato, e podem ser facilmente notados no filme. Atrelado a essa

qualidade material, ligam-se relações de poder-saber. O papel de instituições e de certas práticas econômicas e comerciais são forças que atuam na distinção dessas imagens institucionalizadas. Daí, por exemplo, a credibilidade das imagens do cinema em suas formas de narrativas. Nota-se que, ao menos até os processos digitais se tornarem hegemônicos, os aparelhos que produziam e reproduziam as imagens oficiais e institucionais eram consideravelmente de melhor qualidade.

Nos dias atuais, essa discussão foi deslocada, acompanhando as novas dinâmicas de formação das esferas do público e do privado. A questão da qualidade da imagem nos processos culturais contemporâneos é ricamente discutida, por exemplo, por Hito Steyerl, em seu instigante *In defense of the poor image*. Nesse ensaio-manifesto, Steyerl relaciona os mecanismos de reprodução e difusão “privada” das imagens para reivindicar a potencialidade dessa estética “pobre”, de imagens que foram infinitamente replicadas, com perda de qualidade. Trata-se da defesa de uma estética que corrompe os mecanismos econômicos e políticos atrelados às imagens oficiais: “Transforma qualidade em acessibilidade, valor de exibição em valor de culto, filmes em clipes, contemplação em distração. A imagem é liberada dos cofres dos cinemas e arquivos e lançada na incerteza digital¹³” (STEYERL, 2009, p. 01, tradução nossa).

Por conta disso, se a qualidade foi um forte predicado de separação, na esfera do consumo midiático, das imagens oficiais do cinema e da televisão em relação às imagens amadoras, hoje essa relação sofre profundas transformações. É um processo curioso, onde o grau zero da qualidade da imagem parece nunca ser facilmente dimensionado, pois os dispositivos de recepção e exibição também podem alterar sua qualidade. Os cinemas e televisões em 4k, atualmente, são as formas tecnológicas mais elevadas nesse aspecto, e garantem uma “qualidade superior”.

Além da qualidade da imagem, a dimensão da “linguagem” e da composição está fortemente ligada a esse processo de distinção das imagens do cinema e da televisão. As formas de concepção do cinema comercial, por exemplo, passaram pelo estabelecimento de um modelo narrativo que se tornou hegemônico. No campo da ficção, as novas historiografias demonstram as diversas matrizes que participaram desse processo de conformação da linguagem narrativa clássica, por exemplo, com seus *raccords*, sua linearidade temporal, sua construção de conflitos e narrativas.

13 No original: “It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty”.

Em *Pan-Cinema Permanente*, a presença de Waly Salomão suspende, muitas vezes as fronteiras da ficção e da não-ficção, em sua performance como homem público. Agitador cultural e letrista de música popular brasileira, a personalidade entusiástica do poeta é um símbolo de certa brasilidade tropicalista no campo da arte. Aliás, são essas imagens que o filme nos reapresenta que, em certa medida, ajudaram a construir a “imagem pública” de Waly. A dimensão biográfica da pessoa pública que o filme dimensiona, assim, é um ponto de contato interessante, e que permite explorar certa formação de uma ideia de Brasil que o poeta sempre encarnou.

Atrelado a isso, deve-se notar também que o cinema e a televisão, como arquivos que são, podem ser analisados por seu papel na formação de certos imaginários nacionais. Cabe lembrar que os arquivos institucionais estão diretamente atrelados à construção dos Estados modernos, ou seja, os arquivos institucionais participaram ativamente da formação dos Estados. Obviamente, quando se fala em arquivos institucionais, devemos pensar nas coleções de imagens que eles edificaram e preservaram, em uma escolha daquilo que devia e merecia ser lembrado e, possivelmente, acessado.

A construção monumental de bibliotecas e arquivos nacionais, com suas formas de organização, seleção de materiais e modos de acesso, não pode ser apartada dos processos de legitimação, construção e funcionamento dos estados-nação modernos. Os arquivos são parte dessas tecnologias de informação para a construção de *comunidades imaginadas*, para usar a definição de Benedict Anderson (2008). Para Anderson, a nação é uma comunidade política imaginada. Os arquivos, nesse sentido, seriam participantes ativos na construção desse imaginário (e nacionalismos). Não à toa, os Estados organizaram seus arquivos em uma montagem que garantisse certa ordem dos discursos. Ernst (2015) destaca que o crescimento dos estados-nação modernos requereu uma narrativa fundacional de sua genealogia temporal, resultando em uma reorganização dos arquivos em nome da história. Assim, para Ernst, antes de uma historiografia nacional, a própria nação é um arquivo, com seus lugares de memória na qual a consciência é incorporada: festivais, emblemas, monumentos, junto com arquivos em diversas plataformas. O modo de perceber esse Estado depende agora de uma operação historiográfica que passa por rupturas, aberturas, fechamentos, classificações e tecnologias de arquivos. Nesse sentido, o passado seria apenas um estado arquivístico no presente, uma intra-presença, um ponto de vista diferenciado do tempo contemporâneo.

As imagens técnicas do cinema e, posteriormente, da televisão, entram certamente nesse contexto. Desse modo, a produção audiovisual pode ser percebida

como arquivos que fortificaram certos imaginários nacionais. Nesse cenário, tanto o cinema de ficção quanto o documentário são formas de arquivamento que integram as formações de memória coletiva. Segundo Eduardo Morettin:

Filmes como *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916), ambos de David Griffith, *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *Napoleão* (1927), de Abel Gance, e *Outubro* (1927), de Sergei Eisenstein, são verdadeiras obras-monumentos nacionais em todos os sentidos, cercadas pela exaltação da vocação do cinema para absorver mitologias, pelas referências aos prodígios técnicos e a todo o conjunto de invenções. (MORETTIN, 2012, p. 29).

No cenário nacional, o autor situa essa questão com um conjunto de documentários.

Em documentários como *Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os funeraes* (1912), *Exposição Nacional do Centenário da Independência no Brasil em 1922* (1922), *Ipiranga* (1922), *Trasladação das cinzas de Estácio de Sá* (1922), *Funerais de Rui Barbosa* (1923) e *O novo palácio da Câmara dos Deputados* (1926), certamente há essa vontade de perpetuação pela imagem cinematográfica de determinada memória histórica para a qual a veiculação pelos cinemas era um esforço de ampliação do evento cujo palco eram as ruas da cidade moderna (MORETTIN, 2012, 32).

Se o Estado é um arquivo, esse arquivo é ordenado em certas linhas e programas, dentre eles o cinema e a televisão. Nesse diapasão, encontram-se atravessadas diversas relações com o Estado, de financiamentos comerciais à pura propaganda política. Há uma montagem nos arquivos institucionais, assim como há a montagem do filme, que edificam relações de poder-saber com a figura do Estado. As tecnologias são participantes não apenas da produção de memórias, mas também das formas como elas são narradas, acessadas e temporalizadas.

Em certo trecho de *Pan-Cinema*, Waly comenta sua experiência com o cinema em sua cidade de infância, Jequié. O testemunho de uma memória privada, ali, adquire uma dimensão pública, pelo fato de ele apontar para certos afetos coletivos gerados pela experiência cinematográfica: “Eu fui muito formado pelo cinema. O cine-teatro em Jequié era imenso. A participação do público era intensa, intensa, de vaiar, de bater palma, de torcer na hora H. [...] Até hoje um pouco, mesmo vendo programa de televisão, eu conservo estranhamente [...]. Eu bato palma... É como se fosse uma relação mágica com o que está passando”

Cinejornais, documentários, filmes de ficção, imagens televisivas são algumas variáveis do arquivo audiovisual que atuaram, e em certa medida ainda atuam, como efeitos e instrumentos da produção da esfera pública. Paralelo a isso, o processo de preservação dessas imagens foi desenvolvido em políticas específicas, e atuaram como mecanismo importante para certa distinção desse material. No caso do cinema,

especialmente, a ideia de patrimônio induziu conformação, físicas, logísticas e operacionais específicas, no arquivo audiovisual.

2.4 As imagens do cinema como patrimônio público

As imagens do filme *Maciste in Hell* (1962), que *Pan-Cinema Permanente* nos reapresenta, participam de uma dinâmica que faz referência às memórias privadas de Waly e também à memória coletiva de nós, espectadores. Nesse sentido, as imagens cinematográficas atuam como um elo que conecta nossa experiência mais íntima ao universo compartilhado que as imagens do cinema construíram ao longo de sua história. Trata-se de um repertório imagético que participa de dinâmicas sócio-culturais, gerando tanto debates públicos como experiências pessoais singulares. *Pan-Cinema* faz ver essa relação patrimonial/subjetiva do ponto de vista de Waly. Além de suas memórias, há trechos de filmes (de ficção e de não-ficção) em que Waly faz participações, tais como *Assaltaram a gramática* (1984), de Ana Maria Magalhães; *Gregório de Mattos* (1992, figura 07), de Ana Carolina; e *Afroreggae* (1999), de Etienne Petruskas. Assim como o poeta, que além de ter feito, foi “muito formado pelo cinema”, várias gerações construíram certo repertório cultural a partir do cinema. Entretanto, a ideia do cinema como patrimônio nem sempre foi evidente.

Figura 7 - Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (4)



No primeiro cinema, era comum o descarte de cópias de filmes após a sua vida útil como mercadoria. Só na Europa e nos Estados Unidos, estima-se uma perda entre

80 e 85% dos filmes realizados no período de 1895 a 1918. Segundo Philippe-Alain Michaud (2014, p.196), “nos primórdios do cinema [...] a ideia de original não tinha significação: não se conservavam os negativos, comumente destruídos na produção de cópias”. André Habib (2008) aponta dois momentos de grande perda de produtos cinematográficos. Uma primeira onda de destruição massiva acontece com a estabilização da indústria cinematográfica (circuito de distribuição, sistema de estúdios, etc) por volta de 1906. Nesse sistema, as cópias não eram mais compradas, mas alugadas. Com o retorno dos rolos aos distribuidores, os estúdios solicitavam autorizações para destruição. Essa operação torna-se assim ordinária no ciclo de vida dos filmes. Junto a esse fato, soma-se o fato de novas concepções estéticas e narrativas dos filmes, a partir de 1910, terem deixado datado e ultrapassado os filmes de atração ou primitivos.

A partir de 1931, quando boa parte das salas se aparelham com dispositivos de projeção sonoros. Alguns anos antes, por volta de 1927, inicia-se uma segunda onda de destruição, devido a essa transição. Os distribuidores, no final dos anos 1920, vão se livrar de seus estoques de filmes mudos para a ampliação de seus filmes falados, que passava a agradar mais o público.

Essa desapareição de grande parte da produção audiovisual produzirá, mais tarde, uma consciência de preservação. Para Habib, “assim como a destruição de monumentos durante o Renascimento produziu os primeiros vislumbres de uma consciência patrimonial, o desaparecimento do cinema mudo despertou a importância da conservação em larga escala¹⁴” (HABIB, 2008, p. 295, tradução nossa). Dessa maneira, o arquivo fílmico se instituirá como um mecanismo de preservação que não se limita aos filmes “úteis”, mas que tentará salvar toda a produção cinematográfica do passado, reconhecida, pela primeira vez, como parte de um patrimônio coletivo¹⁵ (HABIB, 2008, p. 295, tradução nossa).

Nesse contexto, surgem as primeiras cinematecas, em Estocolmo, no ano de 1933, na Alemanha, por iniciativa de Goebbels, em 1934 e no MOMA, em Nova Iorque, em 1935. Segundo Habib:

14 No original: “de la même manière que les destructions des monuments, durant la Renaissance, aura fait naître les premières lueurs d’une conscience patrimoniale, la disparition du muet éveille l’importance d’une conservation à grande échelle”.

15 No original: “l’ensemble de la production cinématographique du passé, reconnue, pour la première fois, comme faisant partie d’un patrimoine collectif”.

Desde as primeiras constituições de coleções, como as do MOMA, da Cinemateca francesa, da BFI, o filme apareceu em seu valor duplo de monumento-documento: perdendo seu valor de troca, ele foi investido de uma sorte de a priori estético e histórico. Ele torna-se então índice, traço, testemunho. [...] Ainda que esteja ligado aos primeiros gestos de arquivo fílmico, a ideia do cinema como 'monumento-documento' tomou um sentido forte a partir dos anos 80 e 90" (HABIB, 2008, p.305, tradução nossa).

Segundo Dominique Païne (2002), depois de ter sido conservado por seus vetores estéticos (anos 30), por suas qualidades histórico-sociológicas (anos 60), o cinema deve ser conservado, desde os anos 80-90, por seu traço material do passado. Devido a uma série de fatores, todo filme aparece hoje como "documento, testemunho, traço, memória" (PAÏNE, 2002, p. 25-26, tradução nossa). É por isso que atualmente, como afirma Habib:

O cinema participa [...] plenamente dessa mutação da memória na qual o século XX foi constituído. De uma história-memória, de uma sociedade que não operava distinções entre esses dois termos, nós teríamos passado a uma memória arquivo, onde são os arquivos e os 'lugares de memória' que tomaram frente na função de conservação da história.

Os lugares de memória seriam um sintoma das sociedades que, tomadas pelos processos de industrialização, democratização, massificação e midiaticização, não habitariam mais uma memória compartilhada, e teriam a necessidade de lhes consagrar lugares. Ao contrário das sociedades primitivas, que guardavam seu segredo por meio de uma memória social, nossas sociedades seriam levadas ao esquecimento pela aceleração e mudanças constantes, e necessitariam assim da história: "se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhes consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história" (NORA, 1993, p. 15).

Nesse sentido, Nora afirma que em nossas sociedades, a memória virou um fenômeno puramente privado, e não mais social, coletivo e globalizante. Daí a necessidade de se produzir arquivos e história. A imagem de um departamento de arquivo é um local de memória exemplar. Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos: "mais a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas" (NORA, 1993, p. 14).

Ou seja, quanto mais desaparece a memória tradicional, mais nos sentimos obrigados a acumular vestígios, testemunhos, documentos, imagens e discursos. Nora ainda evidencia essa ampliação dos arquivos que dialoga com nossa relação entre imagens públicas e privadas. Segundo o historiador:

A materialização da memória, em poucos anos, dilatou-se prodigiosamente, desacelerou-se, descentralizou-se, democratizou-se. Nos tempos clássicos, os três grandes produtores de arquivo reduziam-se às grandes famílias, à Igreja e ao Estado. Quem não se crê autorizado hoje a consignar suas lembranças, a escrever suas memórias, não somente os pequenos atores da história, como também os testemunhos desses atores, sua esposa, seu médico? (NORA, 1993, p. 16).

A tese de Nora também vai ao encontro da análise que Suely Rolnik faz sobre o furor do arquivo no campo da arte. Segundo a autora:

Uma verdadeira compulsão de arquivar tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte nas duas últimas décadas – de investigações acadêmicas a exposições baseadas parcial ou integralmente em arquivos, passando por acirradas disputas entre coleções por sua aquisição. Sem dúvida, isso não é mero acaso. (ROLNIK, 2009, p. 97).

Essa exteriorização radical da memória, da comunidade social no suporte dos arquivos, corresponde bem ao papel que se conferirá ao cinema, considerado como depósito ou estoque da memória do século. Sabendo que o cinema mudo desaparecia da esfera pública, consagrava-se ao mesmo tempo o papel do cinema como lugar de memória. (HABIB, 2008).

No Brasil, a Cinemateca Brasileira tem sua formação a partir de 1946, quando da formação do Segundo Clube de Cinema de São Paulo, que buscava “estimular o estudo, a defesa, a divulgação e o desenvolvimento da arte cinematográfica no Brasil” (Cinemateca). Um primeiro Clube de Cinema havia sido formado em São Paulo durante o Estado Novo, Encabeçado por figuras como Paulo Emílio Salles Gomes, o projeto foi reprimido pela política do Estado Novo, do governo Vargas. Em 1947, o Segundo Clube se filia ao FICC (Federação Internacional dos Clubes de Cinema), o que permite que, no ano seguinte, o Clube se filie à Federação Internacional de Arquivos de Filmes – FIAF. Em 1949 é aprovada então um acordo entre o recém criado Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Clube, para a criação de uma Filmoteca do Museu de Arte de São Paulo. Em 1956, a Filmoteca se desliga do Museu de Arte Moderna e transforma-se em Cinemateca Brasileira, uma sociedade civil sem fins lucrativos.

É curioso perceber como, nesse momento, o cinema brasileiro é tomado como patrimônio cultural, o que fortalece sua visibilidade como bem público. Tanto é assim que, em 1957, por conta de um incêndio causado pela autocombustão dos filmes em suporte de nitrato de celulose, a Cinemateca recebe apoio de diversas instituições e causa grande comoção. Outro grande incêndio com grandes perdas acontecerá em 1969. Após um período de crise, a Cinemateca ressurgiu em 1976 como Fundação Cinemateca Brasileira, e inicia serviços de contratipagem, legendagem e cópiagem de filmes.

Em 1984, entretanto, a Fundação Cinemateca Brasileira será extinta e incorporada, como órgão autônomo, à Fundação Nacional Pró-Memória, que mais tarde se transformará no Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC e, logo depois, em Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Em 2003, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura irá incorporar a Cinemateca Brasileira. Entre 2008 e 2013, impulsiona suas atividades de preservação e difusão de acervos. Porém, em 03 fevereiro de 2016, ocorre mais um grande incêndio, resultando na perda de 1.003 rolos de filmes em nitrato de celulose, referentes a 731 títulos.

Christian-Marc Bosséno, em uma análise sobre a formação das cinematecas, nota que, inicialmente, os arquivos eram em sua maioria de registros de acontecimentos históricos:

Os primeiros projetos de cinematecas foram concebidos no começo do século, de maneira estritamente documentária para arquivar a imagem dos grandes acontecimentos, das grandes personagens, dos lugares notáveis e das civilizações distantes. Ilustração perfeita dessa concepção de cinema como machine mémorielle, foi um projeto de 1908, na França, que propôs municiar os cemitérios com serviços cinematográficos em que as famílias dos defuntos viessem vê-los ressuscitados nas telas. Instrumento de memória antes, portanto, de ser instrumento de ficção, o cinema se inscrevia no século, de imediato, como um de seus futuros arquivos (BOSSÉNO *apud* MORETTIN, 2012, p. 8)

2.5 TV como inconsciente coletivo e redes cerebrais

Em *Pan-Cinema Permanente*, há vários registros televisivos. Tem-se imagens cedidas pela TV Síria Internacional, pela TVE Brasil, pela Rede Globo, pela TV Cultura, pelo Canal Brasil. A escolha por utilizar essas imagens televisivas em contraponto às imagens mais íntimas de seus personagens é “super consciente” no trabalho de Carlos Nader, como afirma o cineasta em uma entrevista. Com efeito, o

gesto de reciclagem de imagens televisivas está presente desde seus primeiros trabalhos, bem como em alguns escritos e entrevistas.

Nader faz algumas proposições que dimensionam como o jogo entre escalas, do coletivo e do individual participa de seu pensamento. Inicialmente, o cineasta correlaciona a mídia ao mito: “qualquer fato relevante de mídia também é um mito reencenado”. E desenvolve a relação da seguinte forma:

Qualquer fato relevante de mídia também é um mito reencenado. Ou pelo menos um fragmento. Público e editores querem, precisam, que assim seja. O espectador está atrás de mitos. A necessidade de alegorizar os fatos transitórios da vida para torná-los sempre presentes e assim poder integrá-los, é uma outra modalidade de canibalismo.

Nessa discussão sobre os efeitos da mídia, Nader está interessado particularmente no papel da televisão. Segundo o cineasta, é impossível dissociar as imagens televisivas das imagens de um inconsciente (individual e também coletivo, indiferentemente). Nader imbrica as imagens televisivas às imagens de nosso inconsciente, como se dissesse: a TV sou eu.

Em *Concepção*, como já mencionado, há um plano da ‘mãe do filho’ de Carlos Nader em frente a uma televisão. Em seguida, há uma montagem de dezenas de fragmentos de materiais televisivos, que se fundem com a imagem da mulher. Há uma dissociação entre a cabeça da mulher e a sucessão de imagens, em uma montagem que não permite nenhuma leitura de imagem, apenas a percepção de sua mudança incessante. A figura da espectadora, também, torna-se fragmentada e inserida na mesma velocidade das imagens televisivas de programas de auditórios, videocliques, desenhos animados, reportagens de telejornais.

A montagem métrica do trecho, se analisarmos a sequência segundo os parâmetros de Sergei Eisenstein, faz com que a composição temporal das imagens se sobressaia. As imagens ali são mais da ordem de uma realidade informacional, dados informacionais. Segundo Gilles Deleuze, “na lógica televisiva, as imagens deslizam como dados”. Essa instigante afirmação está desenvolvida no ensaio *Otimismo, pessimismo e viagem*, de 1986. No texto, Deleuze analisa o livro *La rampe*, de Serge Daney, e aponta algumas mudanças na produção estética cinematográfica com a chegada da televisão. Um primeiro ponto importante é que a televisão, diferentemente do cinema, nasce com uma função social. Deleuze, assim, ultrapassa suas próprias teorias de imagem-movimento e imagem-tempo para pensar, com a sugestão do livro de Daney, um terceiro estágio da imagem, tendo o cinema como referência. Nesse

contexto, Deleuze alude a um cenário no qual as imagens parecem funcionar de modo mais automático. Na análise do filósofo, o agenciamento maquínico operado pela televisão destoa da conformação do “cinema clássico” e do “cinema moderno”. Não se trataria mais de uma imagem-movimento (DELEUZE, 1985), de um reflexo da percepção, de um esquema sensorio motor, em que o acontecer (e a própria montagem do filme) é sempre uma ação. Tampouco haveria uma imagem-tempo (DELEUZE, 2005), uma suspensão ou um acúmulo de temporalidades, característicos dos cinemas do pós segunda guerra. Para Deleuze tratar-se-ia de um estágio em que:

A arte já não embeleza nem espiritualiza a Natureza, mas rivaliza com ela: é uma perda de mundo, é o mundo ele mesmo se pondo a ‘fazer cinema’, um cinema qualquer; e é o que constitui a televisão, quando o mundo se põe a fazer qualquer cinema, e que, como você diz, ‘nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece. Também se poderia dizer que o par Natureza-corpo, ou Paisagem-homem, cedeu lugar ao par Cidade-cérebro: a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como “dados”. (DELEUZE, 2002, p.97- 98)

Deleuze, então, lança pares conceituais para relacionar “objetos” e “sujeitos” dessa cultura audiovisual – natureza-corpo, paisagem-homem e cidade-cérebro – e para pensar as diferentes imagens por ela caucionadas. Trata-se de pensar as diferenças entre as imagens do cinema clássico, do cinema moderno e da televisão. De que se trata? As palavras, de cara, nos lançam em uma idéia de circuitos, de ligamentos, de frações, de rizomas, de condutas humanas em espaços urbanos atravessados por teias, por redes. O cérebro a que Deleuze alude não é o cérebro do século XIX ou o cérebro da frenologia. É um cérebro que passa a ser entendido como fonte de “informação”, conectando-nos a essa *segunda natureza* (FELINTO, 2010) que é o ambiente midiático.

2.6 O privado vem a público: o valor documental das imagens amadoras

O pensamento de Flusser, quando a cultura digital ainda dava seus primeiros passos, atuava com prognósticos dessa relação público/privado no universo das imagens técnicas que só hoje podem ser claramente dimensionados. O autor considerava, por exemplo, a situação individualizante da produção de imagens nesse contexto histórico. Ele argumentava que “toda mundivisão é privada e inacessível a outros. O desafio lançado ao futuro produtor de imagens é o de fixar sua mundivisão, e o de torná-la publicamente acessível, a fim de que possa servir de mapa.”

(FLUSSER, 2008, 23-24). Trata-se de uma abordagem bastante visionária, que parece reverberar bem na forma como Nader constrói seus personagens.

Além disso, a exposição da vida cotidiana (a mundivisão privada) na Internet é, certamente, uma faceta significativa das sociedades informatizadas. A disponibilidade de documentos audiovisuais, provenientes de mídias analógicas e de acervos e coleções privadas, acompanham essa dinâmica, ainda que numa outra dimensão e escala. O arquivo Rick Prelinger é um exemplo de proposta de disponibilização de antigos arquivos de imagens privadas na Internet. O projeto que recolhe coleções de filmes relativas à história cultural dos Estados Unidos, incluindo um vasto material caseiro, foi fundado em 1982, em Nova Iorque, e hoje se encontra na cidade de São Francisco. A página do projeto na Internet, contudo, disponibiliza boa parte desse material para consulta on-line.

Esse caso em específico nos mostra como as condições de produção, difusão e conservação de uma imagem são complexas, e seguir seus traços é um modo de acesso aos modos de funcionamento da comunicação e da cultura nas sociedades que possuem relações sociais mediadas por imagens. Assim, se nomeamos essas “imagens privadas” certamente essa nomeação provem de um período em que essas imagens eram significativamente distintas das imagens oficiais e institucionais. A diferenciação entre imagens profissionais e amadoras, desse modo, foi por muito tempo a chave operatória entre o público e o privado na lei do arquivo audiovisual.

Habitualmente, fala-se muito das imagens amadoras no âmbito representativo, valendo-se de sua precariedade e banalidade para enfatizar o quão autênticas e realistas elas seriam. Em outros casos, a própria figura do amador e o contexto tecnológico atual são inscritos como participantes de uma cultura de novos valores – distinta daquela que vivíamos há bem pouco tempo. Nesses casos, os discursos tendem a assumir uma posição mais pessimista – como o recente *O culto do amador*, de Andrew Keen (2009) ou mais otimista – como o livro de Chris Anderson, *A cauda longa* (2006). Pode-se notar, especialmente nas obras citadas, diagnósticos que transitam entre a moralidade das sociedades pós-industriais e a valia econômica de seus meios técnicos.

Não se pode pensar em imagens amadoras sem ter em vista uma pedagogia do olhar construída ao longo da modernidade, tampouco sem a lógica da informação e da velocidade presente nos processos comunicacionais de nossos tempos. Do mesmo modo, se essa lógica amadora é hoje demandada e possível, é porque ela já

provocou anteriormente certos encaixes existenciais, adequando o plano do vivido ao seu espaço e tempo, em seus enunciados, em seu modo de visualização.

Talvez o próprio termo imagens amadoras seja um problema para a abordagem que propomos. A palavra *amador* é curiosa. Em um primeiro sentido, o dicionário Aurélio nos diz que *amador* é aquele que tem gosto ou inclinação para alguma coisa: “Apreciador. Entusiasta. Que ama. Enamorado. Apaixonado”. Em outro sentido, esse mais próximo do significado que usamos, o *amador* seria aquele que se dedica a um ofício sem fazer disto um meio de vida. Tratar-se-ia de um “sistema ou regime contrário ao profissionalismo”. Assim, se no primeiro sentido a palavra adquire uma positividade, no segundo sua função está instalada em uma antípoda, recaindo no terreno da negatividade, já que o *amador* é, sobretudo, o antiprofissional.

Essa negatividade que o termo assume parece ser, de cara, responsável pelo caráter pejorativo e facilmente negligenciável das representações e discursos que, muitas vezes, embasam sua produção. Por outro lado, nota-se que essa conjuntura tem se alterado nos últimos anos. O próprio fato de haver um livro de nome *O culto do amador* parece um sintoma de que o *amador* passa por transformações em seu estatuto e em seus significados. Esse novo *amador* possui novos papéis, que embaralham, muitas vezes, sua definição *stricto sensu* – daquele que se dedica a um ofício sem fazer disto um meio de vida. Isso porque a passagem do *amador* ao profissional, principalmente no ambiente da Internet, torna-se, muitas vezes, funcional e contingente.

Entretanto, *O culto do amador* corrobora a negatividade do termo. Nesse sentido, a obra pode ser vista como uma contra-voz a alguns eufóricos discursos contemporâneos, que privilegiam o *amador* como participante da democratização da informação e do fim do monopólio do pólo emissor na comunicação de massa. De modo geral, para Keen, Internet e *amadorismo* assumem uma conjunção devastadora, anônima, incorreta, caótica e esmagadora. O *amador*, embaralhando os papéis sociais até então constituídos, estaria sendo responsável por uma irrefreável propagação de mentiras e boatos. O problema maior do livro de Keen parece ser o fato de ele se situar em um mesmo terreno de discussão dos entusiastas da Web 2.0, opondo-se, em mesmo nível, àquilo que tantos outros festejam, em uma espécie de eterno retorno aos embates entre apocalípticos e integrados. Discursos como os de Keen se instalam em um mesmo solo, em um mesmo patamar a partir do qual são realizadas as perguntas e as análises. Esse patamar é a conjuntura que edificou a Indústria Cultural,

a formação social que a embasou, bem como a lógica capitalística de suas instituições, de seus significantes e de seus valores. Ora, sem suspender esse patamar não se poderá perceber senão “vantagens” e “desvantagens” nessas operações amadoras.

Em *Pan-Cinema*, além das imagens televisivas e cinematográficas, sobressai um imenso arquivo de imagens improvisadas, trêmulas, feitas com a câmera na mão (Figura 08). Podemos identificar essa estética “amadora” em diversos filmes de Nader. Em *Pan-Cinema Permanente*, mais do que um efeito para enfatizar seu suposto caráter precário e banal, as imagens produzidas por Waly e por Carlos Nader nos mostram que essas imagens atuam também no âmbito político, pois percebemos como elas participam ativamente da construção da subjetividade dos personagens.

Figura 8 - Fotograma do filme Pan-Cinema Permanente (5)



Na lógica de aparência das sociedades atuais, mudaram os campos de produção das imagens, e nesses campos novos trânsitos em o público e o privado foram configurados. Um dos efeitos interessantes dessa mudança, é que muitas dessas imagens “privadas”, anteriormente estabelecidas sem um interesse coletivo efetivo, são agora valoradas como documento. Segundo Zimmermann, no século XIX, o amadorismo em todas as suas formas (teatro, pintura...) foi associado às desordens que o capitalismo industrial havia expulsado dos locais de trabalho: “paixão, autonomia, criatividade, imaginação, esfera privada, vida de família” (ZIMMERMANN, 1999, p. 286).

Uma das batalhas políticas essenciais deste século diz respeito ao abismo entre profissionais e amadores, entre as esferas pública e privada, entre nacional, internacional e local, entre o que é dominante e o que está emergindo, entre pessoas e estruturas. Obviamente, essas oposições não são claras. Na prática, tudo está intrinsecamente entrelaçado, e a maioria dos filmes amadores desconstrói essas oposições e navega de polo a polo. No entanto, existe o risco de não entendermos nada sobre as relações de poder existentes entre entidades que se opõem dessa maneira, se se vê nessa disputa apenas uma espécie de ambiguidade pós-moderna ¹⁶. (ZIMMERMANN, 1999, p. 284).

Como esse arquivo audiovisual é uma lei de funcionamento das imagens, seu modo de funcionamento está atrelado aos dispositivos tecnológicos, sociais, subjetivos e econômicos que a ele se conectam. Nesse sentido, as mutações das esferas do público e do privado que experimentamos, alteraram também o modo como o arquivo audiovisual opera essas distinções. Assim essa relação público e privado, na medida em que reordenam nossa forma de nos relacionarmos com as imagens do passado, possibilitam novas formas de imaginação histórica e formas de experienciar o tempo.

Pan-Cinema Permanente é apenas um exemplo dessas possibilidades de fluxo e de fronteiras suspensas que colocam lado a lado imagens de diferentes valores. A partir dos anos 70, no contexto de aparição de novos movimentos para a compreensão da história, alguns cineastas e teóricos começam a reivindicar o valor de documento das imagens privadas, domésticas e amadoras. Como afirma Patricia Zimmermann (1999, p. 281), “os filmes amadores exigem que sejam vistos como processos de estruturação da história, memória e imaginação política e psíquica, nos níveis local, regional, nacional e transnacional¹⁷”.

Se o cinema torna-se, ao longo de sua história, um lugar de memória, com um valor de patrimônio cultural, com ele as imagens privadas, caseiras e amadoras adquirem, paulatinamente, maior interesse histórico e valor documental. Haverá um incremento no uso dessas imagens a partir da segunda metade século, não apenas

16 No original: Un des combats politiques essentiels de ce siècle porte sur le gouffre existant entre professionnels et amateurs, entre sphère publique et sphère privée, entre national, international et local, entre ce qui est dominant et ce qui émerge, entre les gens et les structures. Bien évidemment, ces oppositions ne sont pas nettes. Dans la pratique, tout est inextricablement mêlé, et la plupart des films amateurs à la fois déconstruisent ces oppositions et naviguent d'un pôle à l'autre. Cependant, on risque de rien comprendre aux relations de pouvoir existant entre les entités qui s'opposent de la sorte si l'on ne voit dans ce brouillage qu'une sorte d'ambiguïté postmoderne. (ZIMMERMANN, 1999, p. 284).

17 No original: “les films d'amateurs demandent à être considérés comme des processus de structuration de l'histoire, de la mémoire et de l'imaginaire politique et psychique, aux niveaux local, régional, national et transnacional”.

na construção de filmes, como na produção de produtos midiáticos diversos. Obviamente há outros fatores nessa valorização de imagens cotidianas, de fatores econômicos a estéticos: um certo espírito do tempo que interpela diversos domínios.

No campo teórico, por exemplo, o desenvolvimento da Nova História (França), da micro-história italiana ou, mais recentemente, o largo campo de estudos sobre o cotidiano são alguns exemplos. Jaimie Baron, em seu estudo sobre o efeito de arquivo na cultura contemporânea, lembra que enquanto, no passado, teóricos como Richard Chalfen dizia que os documentos “home mode” (fotos, filmes e vídeos caseiros) eram raros em arquivos oficiais, eles agora são “reavaliados em termos da história do dia-a-dia”. (BARON, 2014, p. 81, tradução nossa).

Essa valorização das imagens privadas implica uma maior exposição e circulação em ambientes diversos. A utilização dessas imagens em um cinema profissional, ou seja, na produção de filmes que se reapropriam dessas imagens, é uma das chaves que podemos utilizar para medir os modos de expressão dessas “imagens privadas” no espaço público. A circulação dessas imagens feitas para um público restrito ou para o núcleo familiar, ganha novas implicações quando são relançadas para além de seu contexto de origem.

A reciclagem de imagens familiares no cinema aparece no trabalho de Esther Schub, em 1927, no filme *The Fall of the Romanov Dynasty*. O modo de encontro dessas imagens são significativas para notar certas características de circulação e da vida desse tipo de imagem. Como afirma Jay Leyda, “uma antiga funcionária de um jornal, Khmelnitsky, que a ajudou a restaurar algumas das cenas danificadas, trouxe para ela pequenas latas de filme ‘contra-revolucionário’ que acabaram sendo os ‘filmes caseiros’ particulares de Nikolai II que ela esperava que aparecessem algum dia¹⁸” (LEYDA, 1964, p. 25, tradução nossa). Os trabalhos de pesquisa, catalogação e montagem de Schub em arquivos públicos e privados irão continuar em seu segundo filme, *The Great Road*, e certa valorização do privado pode ser significativamente notado em sua argumentação:

Nesse lote, encontrei material da guerra imperialista, do funeral de vítimas da Revolução de Fevereiro e - seis fotos completamente desconhecidas de Lenin [filmadas em 1920 por um cinegrafista americano]. O público soviético

18 No original: “an old newsreel worker, Khmelnitsky, who had helped her restore some of the damaged footage, brought her small cans of ‘counter-revolutionary’ film that turned out to be the private ‘home movies’ of Nikolai II that she had hoped would turn up some day”.

viu essas cenas íntimas de Lenin pela primeira vez em *The Great Road*¹⁹ (SCHUB *apud* LEYDA, 1964, p. 26, tradução nossa).

Na abordagem da cineasta, assim como em *Pan-Cinema Permanente*, trabalha-se com o material privado de uma personalidade pública. Além disso, o filme de Nader problematiza a expansão dos aparatos na produção audiovisual caseira e amadora. Os próprios filmes realizados por Waly e José Simão, *Luta de Boxe e Dança e Morro de São Carlos*, podem ser inseridos nessa história do cinema amador.

Para Patricia Zimmermann, as tecnologias amadoras são acessíveis desde o nascimento do cinema. Para a autora, essas várias tecnologias frequentemente compõem uma história paralela à história do cinema comercial. Em seu levantamento história, a autora compreende algumas características particulares para certos períodos específicos. O primeiro deles seria de 1885 até 1923, quando vários formatos e aparelhos diferentes criados por inventores europeus foram lançados no mercado com um sucesso limitado. Segundo Zimmermann, os filmes amadores produzidos nesta época podem ser classificados em duas categorias:

Os filmes de 35 mm, utilizados por profissionais e que abarcavam a vida familiar de presidentes, reis, czares e líderes empresariais; e filmes de família e notícias, feitos em vários formatos, variando de 9,5 mm a filmes circulares ou placas de vidro. [...] Durante esse primeiro período, a única diferença significativa entre o cinema profissional e o amador residia na difusão pública e na compatibilidade²⁰. (ZIMMERMANN, 1999, p. 286, tradução nossa).

No período que vai da década de 1920 até o fim da Segunda Guerra Mundial, Zimmermann nota que o cinema amador será definido quase que exclusivamente em termos estéticos – os filmes amadores são as produções “não-hollywoodianas”. Nesse contexto, impõe-se o filme de 16mm como um formato semi-profissional e as novas estéticas que se efetuam a partir desses novos aparatos:

A Segunda Guerra Mundial fez mais para legitimar o cinema amador do que qualquer outro evento. Não só levou à imposição de 16 mm como formato semiprofissional, aumentou o número de operadores qualificados e padronizou o equipamento, aumentando a compatibilidade do material, como também fez o espectador aceitar uma nova forma de imagem ligada ao

19 No original: “In this lot I found material of the imperialist war, of the funeral of victims of the February Revolution, and - six completely unfamiliar shots of Lenin [filmed in 1920 by an American cameraman]. Soviet audiences saw these intimate scenes of Lenin for the first time in *The Great Road*”.

20 No original: “Les films 35 mm, utilisés par des professionnels et qui rendent compte de la vie de la famille des présidents, des rois, des tsars et des chefs d’entreprise; et les films de familles ou d’actualités, tirés dans des formats divers allant du 9,5 mm au film circulaire ou aux plaques de verre. (...) Durant cette première période, la seule différence significative entre cinéma professionnel et amateur réside dans la diffusion publique et la compatibilité”.

trabalho da câmera na mão²¹. (ZIMMERMANN, 1999, p. 288, tradução nossa).

Com efeito, a câmera na mão é um recurso que acompanha as filmagens de Nader com Waly, e também está presente em outros registros do filme. Em *Pan-Cinema Permanente*, essa estética amadora oscila entre um “cinema amador” e uma encenação da vida privada de Waly. Essa relação, bem interessante no filme, está ligada, segundo Zimmerman, à história do cinema amador, e sua variante mais caseira, familiar e burguesa. A autora enfatiza em sua breve historiografia que:

No final da década de 1950, o cinema amador estava quase completamente fechado dentro dos muros da família nuclear burguesa: o “filme amador” se enquadrava no “filme familiar”. Mais do que objeto de arte, ou instrumento político, um ato público ou um gesto de formação democrática, ele foi redefinido como fator relacional e social entre os membros da família e entre as famílias²². (ZIMMERMANN, 1999, p. 288, tradução nossa).

Nesse novo contexto, aparecem novos formatos, como o 8mm, e as novas câmeras, criando assim uma hierarquia de classe no interior do espaço amador, “com base no domínio técnico que o operador poderia ter com sua imagem”²³ (ZIMMERMANN, 1999, p. 288, tradução nossa). Trata-se de uma distinção, no âmbito da produção e da exibição, dentro da produção amadora.

Na década de 1950, o discurso popular em revistas e livros de instruções acentuou as funções sociais do cinema amador como uma mercadoria para uso em famílias nucleares, e não em sua estética. ... “União” situava o cinema amador como “cinema em casa” - o cinema privado como uma diversão confinada para o lar. Essa domesticação do cinema amador como uma mercadoria de lazer apagou qualquer uma de suas possibilidades sociais, políticas ou econômicas²⁴. (ZIMMERMANN, 1995, p. 113, tradução nossa).

A argumentação de Zimmermann enfatiza que o cinema amador e o cinema caseiro, enquanto discurso, são bem diferentes. De fato, ela argumenta que “filmes

21 No original: “*La Seconde Guerre mondiale fit davantage pour légitimer le cinéma amateur que n'importe quel autre événement. Non seulement elle conduisit à imposer le 16 mm comme un format semi-professionnel, accrut le nombre d'opérateurs qualifiés et standardisa l'équipement en augmentant la compatibilité du matériel, mais elle fit accepter par le spectateur une nouvelle forme d'image liée au travail de la caméra tenue à la main*”.

22 No original: “*À la fin des années 50, le cinéma amateur se trouva presque complètement enfermé entre les murs de la famille nucléaire bourgeoise: le ‘film d’amateur’ tomba dans le ‘film de famille’”. Plus que comme un art, un instrument politique, un acte public ou un geste de formation démocratique, il fut redéfini comme un facteur relationnel et social entre les membres de la famille et entre les familles*”.

23 No original: “*fondée sur la maîtrise technique que l’opérateur pouvait avoir sur son image*”.

24 No original: “*By the 1950s popular discourse in magazines and instruction books accentuated the social functions of amateur filmmaking as a commodity for use within nuclear families rather than its aesthetics. “Togetherness” situated amateur filmmaking as “home movies” – private films as a confined diversion for the home. This domestication of amateur filmmaking as a leisure-time commodity erased any of its social, political, or economic possibilities*”.

caseiros", em contraste com o vasto campo dos "filmes amadores" (que têm ao menos o potencial de serem produzidos e exibidos em qualquer lugar) podem ser definidos de acordo com seu modo de produção e consumo: o ambiente doméstico.

As operações que *Pan-Cinema* coloca em xeque, nesse sentido, é a criação de um mesmo espaço de visualidade para essa variação entre filme amador e filme caseiro/de família, sutilmente implicados em seus modos de construção. Essa exposição, tão típica dos filmes de compilação que utilizam esse material, segundo Baron:

[Esses filmes] podem representar uma democratização da história e contribuir para o conhecimento público ou a experiência de eventos passados, incluindo vestígios de indivíduos até então desconhecidos em histórias que antes eram apenas responsáveis por quem detinha o poder social e político mais elevado. No entanto, também sugiro que o interesse que possamos ter em tais documentos, como eles aparecem nos filmes de apropriação, também é fundamental e inevitavelmente voyeurista - oferecendo-nos o prazer de ver algo que não fomos "destinados" a ver - e pode ter um preço ético²⁵. (BARON, 2014, p. 82)

25 No original: *"may represent a democratizing of history and contribute to public knowledge about or experience of past events by including traces of otherwise unknown individuals into histories that previously accounted only for those who held the most social and political power. However, I also suggest that the interest we may have in such documents as they appear in appropriation films is also fundamentally and unavoidably voyeuristic – offering us the pleasure of seeing something we were not "meant" to see – and may come with an ethical price"*.

3 A PAIXÃO DE JL E A IMAGINAÇÃO HISTÓRICA

3.1 A paixão dos arquivos

Dentre as inúmeras formas de acesso, reapropriação e reordenação de nosso universo de imagens técnicas, nosso arquivo audiovisual, a produção dos chamados “filmes de compilação” é um local privilegiado, onde poéticas do passado são construídas, e por meio das quais a própria natureza desse arquivo pode ser identificada e analisada. Esses filmes têm a capacidade de fornecer pistas acerca do funcionamento do arquivo audiovisual, na medida em que evidenciam certas características e certos movimentos de aparição e desaparecimento. Pode-se dizer assim que os filmes de compilação estão atrelados a certa percepção do passado, pois refletem as possibilidades de existência desse arquivo, reiterando, criticando ou colocando em questão seus locais de produção, seu campo significativo inicial, tornando visíveis suas virtualidades, suas relações de poder e saber, seus efeitos sociais, políticos e subjetivos.

Wolfgang Ernst comenta que, após um século de criação da base para uma memória técnica audiovisual, de acordo com códigos iconológicos ou narrativos, uma nova prática cultural está surgindo: a reciclagem e uma nova economia de arquivos, que leva em conta uma montagem genuinamente arqueológica. Para o autor, “com novas opções de mediação, nomeação, descrição e endereçamento de imagens armazenadas digitalmente, esse oceano precisa ser navegado de maneiras diferentes, e não mais ordenado pela classificação do paradigma das enciclopédias do Iluminismo²⁶” (ERNST; FAROCKI, 2004, p. 264, tradução nossa). Essa proposta foi discutida, especificamente, em um projeto de *Biblioteca Visual do Filme*, encabeçada por Ernst e Harun Farocki. Nesse projeto, a classificação não acontecia mais por diretor, lugar ou tempo, mas de acordo com o “motivo”, criando uma cultura de pensamento visual. O que Ernst argumenta é que esse tipo de projeto evidencia modos de funcionamento e potencialidades do arquivo no contexto da cultura digital. Trata-se de um modelo tecnológico do arquivo que constrói novas formas de

26 No original: *With new options of measuring, naming, describing and addressing digitally stored images, this ocean needs to be navigated (cybernetics, literally) in different ways and no longer merely ordered by classification (the encyclopaedic enlightenment paradigm).*

imaginação histórica (ERNST, 2013), na medida em que produz novas formas de acesso a memórias.

É com base nesse pressuposto de Ernst que analisamos os filmes de compilação e os filmes de Nader, em particular. Nosso interesse é notar certa imaginação histórica que a montagem desses registros de diferentes escalas e contextos coloca em evidência. O filme que Nader lança em 2015, *A Paixão de JL*, nos serve aqui de intercessor, pois nos fornece boas pistas e topos de pensamento acerca dos efeitos dessas montagens no arquivo audiovisual, além de ser ele próprio um instrumento de ordenação desses dois conjuntos de imagens. Nosso intuito é fazer notar um determinado estado de cultura (um estado tecnológico e estético) que condiciona certa forma de percepção do passado a partir de reordenações constantes das imagens oficiais e amadoras do arquivo audiovisual.

Assim como *Pan-Cinema Permanente*, *A Paixão de JL* também possui um personagem central. Trata-se do artista plástico brasileiro José Leonilson (1957-1993), que produziu uma extensa obra entre pinturas, desenhos, obras com bordado e instalações. O artista morreu de AIDS apenas dois anos após descobrir que era HIV positivo. Um ano antes de saber que estava infectado, Leonilson começa a gravar uma espécie de diário íntimo para um projeto futuro. Nesse diário, o artista fala de seus sonhos, suas ideias de obras, suas perspectivas políticas e sociais, sua vida amorosa e sua relação com o desenvolvimento da doença. Assim como sua obra, esse diário sonoro, que só foi descoberto após sua morte, possui fortes elementos autobiográficos. É a partir desse registro íntimo, caseiro e amador que Nader constrói um repertório histórico entre imagens televisivas, cinematográficas e videográficas: uma arqueologia das imagens midiáticas é construída a partir de um discurso carregado de afeto pessoal – a paixão de José Leonilson.

A montagem de Nader dá ao arquivo pessoal de Leonilson uma nova dimensão ao remontá-lo entre essas imagens heterogêneas. Arlette Farge, em *O sabor do arquivo*, diferencia o uso imediato do uso diferido do arquivo. O uso imediato seria aquele para o qual o arquivo foi produzido, como o uso que a polícia faz de um arquivo policial. No caso de um arquivo pessoal de Leonilson, as gravações não eram um diário secreto, e que Leonilson queria transformá-lo em alguma coisa. Em um determinado trecho do filme, Leonilson diz que comprou o gravador porque “queria gravar vários pensamentos para chegar em um livro”. O uso diferido que Nader faz do

arquivo de Leonilson explora, enfatiza, exemplifica, evidencia diversos aspectos que não existem no arquivo em si nem nas intenções iniciais para o qual ele foi produzido.

Pode-se dizer que todo trabalho de apropriação de arquivo, como o que Nader faz dos áudios de Leonilson, faz um uso diferido, que transfere um gesto de criação ao arquivo. Farge identifica uma tensão entre paixão e razão nessa dinâmica, pois ao mesmo tempo em que se tem “uma paixão em recolhê-lo inteiro”, há a razão, “que exige que ele seja habilmente questionado para adquirir sentido” (FARGE, 2009, p. 21). Dessa forma, para a autora, “é entre paixão e razão que se decide escrever a história a partir dele [o arquivo]” (FARGE, 2009, p. 21).

3.2 Filmes que se tornam filmes

Os filmes de Nader que trabalhamos aqui integram um trabalho de reciclagem e reordenação de imagens que acompanham outras produções cinematográficas similares. Como já mencionado, esta tese não é um estudo específico sobre os filmes de compilação. Entretanto, como nos amparamos neles para construir uma visão mais ampla acerca das implicações das imagens de arquivo públicas e privadas, parece necessário notar certas particularidades dessa prática cinematográfica. Nesse sentido, é relevante suscitar alguns traços e algumas questões desse “cinema de arquivo”. Nosso interesse recai sobretudo nos gestos de fabricação, reescrita ou ficcionalização da história que esse cinema propicia.

Sabe-se que os filmes de compilação possuem uma variação grande quanto às abordagens, às narrativas e a seus gestos na montagem de imagens. Nicole Brenez, no artigo *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental*, propõe uma categorização que pode nos ajudar a analisar alguns elementos desse conjunto de filmes. Se esse conjunto de filmes é forçosamente heterogêneo, uma categorização pode delinear certas linhas mestras e processos de identificação nesse conjunto. Na classificação feita por Brenez, filmes como *A Paixão de JL* são classificados como “*found footage* de uso crítico”. Esse tipo de filme seria o mais comum nos processos de reciclagem de imagens. Como afirma a autora, “trata-se de aproveitar as imagens da indústria cinematográfica ou ainda das

imagens de fontes familiares ou privadas para desviá-las ou mesmo destruí-las de um modo geralmente violento²⁷” (BRENEZ, 2002, p. 53, tradução nossa).

A problemática da classificação sempre acompanhou essa produção cinematográfica feita a partir de arquivos. Em seu texto seminal sobre os *filmes que se tornam filmes*²⁸, publicado originalmente em 1964, Jay Leyda discorre sobre algumas nomenclaturas que poderiam definir filmes realizados com material audiovisual pré-existente. As dificuldades dessa empreitada são colocadas logo de início da obra, quando ele afirma que “queria examinar o desenvolvimento e os problemas dos filmes de compilação – mas que termo estranho, incompreensível e inaceitável para essa forma!²⁹” (LEYDA, 1964, p.09). O livro de Leyda é precursor, nesse sentido, de um campo teórico que não cessou de perscrutar certas formas alternativas de escrever a própria história do cinema.

Sobre as dificuldades de análise da prática da compilação, o autor aponta que “nunca saberemos com certeza quem reeditou ou manipulou primeiro filme de atualidades para seus próprios propósitos [...], mas podemos ter certeza de que a prática é tão antiga quanto o próprio filme de atualidade³⁰” (LEYDA, 1964, p.13, tradução nossa). Ele nota o gesto de remontagem de material já no primeiro cinema, de filmes realizados pelos irmãos Lumière ao nascimento dos “jornais animados”. Segundo Leyda, no contexto da Primeira Guerra Mundial, a compilação de imagens notadamente propagandista, bem interessada e “distorcida”, vai produzir biografias de Kaiser Wilhelm II (1914), de Pancho Villa (1914), de Henry Porten (1928), do príncipe de Gales (1930), do Papa Pio XI (1933), ou TE Lawrence (1935) - para mencionar alguns dos assuntos mais impressionantes. Inserida na prática de propaganda, a compilação de imagens para cinejornais, entre outros modelos, como os anuários que faziam uma retrospectiva dos acontecimentos mais importantes no ano, alimentava o imaginário e a opinião da esfera pública. Leyda identifica alguns filmes de compilação que serviram de campanha anti-guerra, a partir de 1926, e tantos outros filmes de compilação que, ao longo da segunda guerra, retomaram certo tom educacional e

27 No original: “Il consiste à s'emparer des images de l'industrie cinématographique ou encore des images de sources familiales ou privées pour se livrer à leur détournement voire à leur destruction dans un esprit souvent violent”.

28 Cf. Jay Leyda. *Films beget films: a study of the compilation film*. New York: Hill and Wang, 1964.

29 No original: “[I] wanted to examine the development and problems of the compilation films - but what an awkward, incomprehensible and unacceptable term for this form!”

30 No original: “we'll never know for sure who first re-edited or manipulated pieces of newsreel for his own purposes (...) but we can be sure that the practice is as old as the newsreel itself”.

propagandístico. Sem querer adentrar em exemplos pontuais, é significativo notar, mais uma vez, as imbricadas relações entre o Estado e essas imagens de arquivo. Segundo Leyda:

Antes do fim da Primeira Guerra Mundial, o valor de propaganda das compilações do noticiário começou a ser testado. Todavia, do início ao fim da Segunda Guerra Mundial, cada avanço foi refletido de maneira sensível em todas as formas fílmicas, documentário e ficção, atualidades editadas, re-editadas e re-re-editadas. Para os múltiplos usos feitos de cada pedaço significativo de filme, os meios técnicos estavam prontos com uma competência inimaginável vinte anos antes³¹. (LEYDA, 1964, p. 49, tradução nossa).

Em um contexto mais avançado dessa discussão, Christa Blümlinger examina algumas estratégias estéticas e discursivas do “cinema de segunda mão”, expressão que dá título a sua obra. Segundo Blümlinger, “a prática da reciclagem expandiu consideravelmente sua área de atuação ao longo das décadas, acompanhando de perto as mudanças no paradigma da historiografia e da teoria do cinema³²” (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa). A autora investiga assim as releituras feitas por esses filmes como formas de construção da história. Um dos pontos privilegiados em sua abordagem é a questão do documento cinematográfico privado/amador e sua relação na grande história. Segundo Blümlinger,

No final do século XX, um número significativo de filmes se voltou para novos materiais de arquivos anteriormente desconhecidos, principalmente de coleções particulares dedicadas ao cinema familiar ou ao cinema amador. Arquivos públicos e canais de televisão, por sua vez, recentemente se interessaram por essas coleções anteriormente negligenciadas³³. (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa)

Como resultado, aparecem muitas obras que intercalam materiais privados, íntimos e amadores com materiais de cunho mais público e oficial, resultando em uma mudança de perspectiva histórica. Como afirma Blümlinger, “filmes de montagem tirados de 'pequenas' histórias conservadas frequentemente em filmes marginais,

31 No original: “*The First World War was near its end before the propaganda value of newsreel compilations began to be tested. But from the beginning to the end of the Second World War each advance was sensitively reflected in every form of film, documentary and fictional, newsreel edited, re-edited and re-re-edited. For the multiple uses to be made of each significant foot of newsreel the technical means were ready with an all-round competence un-imaginable twenty years before*”.

32 No original: “*La pratique du remploi a considérablement élargi son domaine d’application au cours des décennies, suivant de près le changement de paradigme de l’historiographie et de la théorie du cinéma*”.

33 No original: “*Vers la fin du XXe siècle, un nombre significatif de film se tourna vers de nouveaux matériaux issus d’archives jusque-là inconnues, notamment de collections privées consacrées au film de famille ou au film d’amateur. Les archives publiques et les chaînes de télévision a leur tour s’intéressent depuis peu a ces collections jusque-la delaissees*”.

fragmentos destacados da memória viva de um grupo, forneceriam, assim, acesso à 'grande' história³⁴ (BLÜMLINGER, 2013, p. 179, tradução nossa). A autora menciona, por exemplo, o filme *Az örvény* (1998), de Péter Forgacs, que confronta a grande história húngara a partir de inserções textuais, vozes *off* e imagens de família de um certo György Pető. Inserido no processo de perseguição aos judeus ao longo da segunda guerra mundial, o filme aborda a temática do Holocausto a partir do ponto de vista desse personagem particular. Em *A Paixão de JL*, se há um temática prévia, esse mote histórico é a propagação da AIDS nas últimas décadas do século XX. Entretanto, é a partir do ponto de vista de Leonilson que essa questão será revisitada. Exploraremos melhor essa questão mais a frente.

De outra perspectiva, Catherine Russell tem trabalhado a noção de “arquiteologia” (*archiveology*) na construção desses filmes de compilação. Segundo a autora, mais do que um gênero ou um tipo de cinema, a “arquiteologia” seria uma prática interessada em reusar e reciclar materiais de arquivo. Para Catherine Russell, “o arquivo de filmes não é mais simplesmente um lugar em que os filmes são preservados e armazenados, mas foram transformados, expandidos e repensados como um 'banco de imagens' do qual as memórias coletivas podem ser recuperadas³⁵” (RUSSELL, 2018, p. 01, tradução nossa). Nesse sentido, “a arquiteologia oferece [...] inúmeras oportunidades para repensar a diversidade de histórias e histórias que podem estar na rubrica ‘memória e documento’³⁶” (RUSSELL, 2018, p. 32, tradução nossa).

Um dos pontos centrais na abordagem da autora, que tem como aporte o pensamento de Walter Benjamin, é perceber a obra de arte (e esses filmes, em especial) como uma obra não autônoma, mas inserida ao mundo da imagem do qual faz parte. Trata-se de um argumento que nos interessa bastante. Para a autora, os filmes que praticam a arquiteologia seriam um mote privilegiado para investigar certas estratégias e operações em curso na cultura da reciclagem, que aumentam exponencialmente no ambiente digital. Nesse sentido, a “arquiteologia” seria também

34 No original: “*Des films de montage tirés des ‘petites’ histoires conservées dans des films souvent marginaux, fragments détachés de la mémoire vécue d’un groupe, se feraient ainsi un accès à la ‘grande’ histoire*”.

35 No original: “*The film archive is no longer simply a place where films are preserved and stored but has been transformed, expanded, and rethought as an ‘image bank’ from which collective memories can be retrieved*”.

36 No original: “*Archiveology thus offers endless opportunities to rethink the diversity of histories and stories that can come under the rubric ‘memory and document’*”.

uma “prática de arqueologia da mídia, em seu modo de exibição por curadoria³⁷” (RUSSELL, 2018, p. 98, tradução nossa).

Outro ponto importante explorado por Russell é a utilização de imagens de públicas e privadas em certos filmes. A autora sinaliza que, na história do filme de compilação, as imagens e sons provenientes de materiais oficiais e públicos sempre mantiveram relações de montagem com imagens nunca vistas, com os arquivos privados. *Paris 1900*, de Nicole Védres, seria um filme significativo na prática arquivológica com essas características. Reconhecido por autores como Jay Leyda como o primeiro importante filme de compilação feito após a segunda guerra mundial, a obra de Védres ordena um material produzido durante a Belle Époque (1900-1914). Lançado em 1947, *Paris 1900* reúne clipes de filmes de ficção, fotografias, cinejornais, além de um material pouco valorizado, até então, como documento histórico: imagens e registros de acervos privados. Segundo a autora:

Além das bibliotecas de filmes, ela [Védres] reaproveitou imagens de coleções pessoais, mercados de pulgas e outras fontes, provindas de sótãos, palafitas, adegas, caixotes de lixo e até uma gaiola de coelho. Em outras palavras, *Paris 1900* expande o conceito de arquivo e história “oficial” para incluir muitas outras histórias que foram gravadas em filme e posteriormente abandonadas como irrelevantes³⁸. (RUSSELL, 2016, p. 63, tradução nossa).

Védres, na visão de Russell, é uma das primeiras realizadoras a transformar o arquivo em uma linguagem expressiva e experimental da história. Entretanto, apesar de reconhecer o filme como caso exemplar de *arquivoologia*, Russell vai analisar as implicações da arquivoologia no âmbito da história cultural a partir do pensamento de Walter Benjamin. O pensamento benjaminiano se relacionaria de diversas formas à arquivoologia. A autora enxerga, sobretudo, o modo crítico com que esses filmes repensam as imagens do passado, em uma reordenação que redimensiona e retemporaliza seus efeitos. Analisar *Paris 1900* a partir dos diversos e fragmentários escritos de Benjamin sobre crítica cultural seria um modo da autora notar o potencial ensaístico da *arquivoologia* como prática cinematográfica.

37 No original: “*Archiveology could in itself be considered a practice of media archaeology, in its curatorial exhibitionist mode*”.

38 No original: “*In addition to film libraries, she [Védres] repurposed imagery from personal collections, flea markets, and other sources including garrets, blockhouses, cellars, garbage bins, and even a rabbit hutch. In other words, Paris 1900 expands the concept of the archive and “official” history to include many other histories that were recorded on film and subsequently abandoned as inconsequential*”.

Como enfatizado na citação, o gesto ensaístico seria a forma de apresentação da prática arquivológica. Para Russell, a arquivologia é uma habilidade para coletar imagens e reagrupá-las de uma forma ensaística. O ensaio, como se sabe, é uma modalidade de discurso científico e filosófico que pode ser conceituado como uma escrita mais “literária”. Possui como características centrais a subjetividade e explicitação do sujeito que fala, a eloquência e expressividade do texto e a liberdade de pensamento. No âmbito cinematográfico, foi exatamente o documentário que mais se aproximou da forma ensaio – o que muitas vezes desloca as próprias “premissas” do gênero. As produções desse tipo pressupõem, de modo geral, uma problematização na crença de um real puro, possibilitado pelas tecnologias de captura de imagem e som. Coloca-se em evidência as diversas intervenções, escolhas e paradigmas/políticas do olhar em jogo na filmagem e montagem documental. Segundo Arlindo Machado (2008, p.10):

O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo.

Deve-se ressaltar o gesto singular que *A Paixão de JL* dimensiona, ao trazer um modelo histórico que desloca nossa percepção sobre o passado, e insere novos elementos em nossa experiência sensível, com as marcas conhecidas e desconhecidas. No filme, temos uma variada exibição de arquivos midiáticos que conformam e apresentam uma arquivologia a partir do contraste entre as memórias privadas de Leonilson e um conjunto de imagens heterogêneas que são de conhecimento coletivo. Como afirma Russell (2018, p. 5, tradução nossa):

A arquivologia, tal como a definimos aqui, não trata de memórias pessoais, mas de memórias coletivas – imagens produzidas para contar histórias ou registrar eventos públicos. Outro caminho que não seguimos, mas que é igualmente importante, é o arquivo pessoal e o trabalho feito com os filmes caseiros. Existem inúmeros exemplos nos quais traços de identidade são coletados das culturas da imagem, tanto privadas quanto públicas, e reconstruídos em um novo trabalho, no qual o criador se encontra dentro das fissuras e contradições entre as imagens³⁹.

39 No original: “Archiveology as defined here is not about personal memories but collective memories, the images produced to tell stories or to record public events. Another road not taken, but equally important, is that of the personal archive and the work made from home movies. Countless examples exist in which traces of identity are collected from image cultures both private and public and reconstructed into new work in which the maker finds herself within the fissures and contradictions between and among images”.

Em *Paixão de JL*, Nader dá ao material privado de Leonilson um valor histórico. Trata-se de um gesto no qual a história passa a ser imaginada pela dimensão íntima do discurso de Leonilson e das imagens que o cercava. Trata-se de uma imaginação histórica na qual a dimensão do amador (do pessoal e do privado) possui um papel mobilizador. Como afirma Russell:

O trabalho de cineastas que experimentaram o sabor documental da imagem de arquivo evoca formas alternativas, invasivas e dialéticas de temporalidade e história. Reciclar imagens implica um profundo senso do já visto, do que já aconteceu, criando uma posição no espectador que é necessariamente histórica⁴⁰. (RUSSELL, 1999, p. 241, tradução nossa).

3.3 O arquivo e a morte

Para Ernst (2015), a partir da realidade dos arquivos, os historiadores criam seus fantasmas – cobrindo a superfície textual. Os cineastas não são historiadores, certamente. Se os historiadores cobrem o arquivo com uma superfície textual, os fantasmas dos cineastas do arquivo aparecem a partir de outras ferramentas, como as dimensões espaço-temporais da montagem cinematográfica e seus elementos: cortes, cartelas, sobreposições, pausas, congelamentos. Com efeito, são os mesmos elementos que possibilitaram todo um imaginário da fantasmagoria no cinema, com seus espectros e suas trucagens. No livro *A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica* (2008), Erick Felinto explora algumas perspectivas da fenomenologia da imagem fantasmagórica no imaginário cultural, entrelaçando mídias e representações da espectralidade. Para o autor, “cinema, magia, hipnose e fantasmagoria mantiveram através dos anos um romance que muitas das abordagens contemporâneas parecem ter esquecido”. (FELINTO, 2010, p. 138-139).

Em *A paixão de JL*, há um aspecto duplamente fantasmal na montagem dos arquivos. De um lado, temos o arquivo fantasma, condição própria das imagens e sons de arquivo. Segundo Serge Margel, “é a dimensão propriamente fantasmal do arquivo, o espaço ficcional onde se inventam e se recompõem as fronteiras da escritura e do saber, que o permite de estar em contato, ou em contato direto, sensível e material, com a historicidade da memória, com a alteridade do passado⁴¹” (MARGEL, 2013, p.

40 No original: “The work of filmmakers who have experimented with the documentary status of the archival image evokes alternative, invasive, and dialectical forms of temporality and history. Recycling found images implies a profound sense of the already-seen, the already-happened, creating a spectator position that is necessarily historical”.

41 No original: “C’est la dimension proprement fantomale de l’archive, l’espace fictionnel où s’inventent et se recomposent les frontières de l’écriture et du savoir, qui lui permet d’être au

10, tradução nossa). Esse arquivo fantasma, assim, faz renascer um espectro em específico, o próprio José Leonilson, que é reconstruído por meio à subjetividade que Nader concede ao filme, às escolhas dos sons, dos ritmos, do encadeamento dos arquivos. Os arquivos sonoros e as imagens televisivas e midiáticas instauram uma nova vida para Leonilson – e para o próprio passado. Como argumenta Erick Felinto, o fantasma “rompe o fluxo linear do tempo e cria uma categoria nova da existência, situada entre a vida e a morte” (FELINTO, 2010, p. 141).

Em uma definição simples e perspicaz, Raymond Aron afirma que “a história é a reconstituição, pelos e para os vivos, da vida dos mortos⁴²” (ARON, 2011, p. 34, tradução nossa). Com efeito, em relação aos registros audiovisuais, a morte é um fator que agrega, em um mesmo gesto, um valor histórico e um valor de arquivo a esses materiais. Nota-se isso na prática “arquiteológica” dos filmes de compilação. Muitas vezes essa morte pode ser de outra ordem: a morte de determinado regime político, a morte de uma era, de determinado contexto cultural. É como se o material audiovisual ganhasse uma nova aura com a morte que nele reside, devido ao fato de conseguir manter iluminados certos gestos, discursos e marcas corporais daquilo que “não existe mais”. Noel Burch cita uma crítica feita por um jornalista na ocasião da primeira exibição dos irmãos Lumière: “quando essas câmeras forem disponibilizadas ao público, quando todos puderem fotografar seus entes queridos, não mais imóveis, mas em seus movimentos, suas atividades, seus gestos familiares, com palavras nos lábios, a morte deixará de ser absoluta⁴³.” (WILLEMEN *apud* DOANE, 2002, p. 62, tradução nossa).

Sabe-se que o início do movimento de patrimonialização do cinema só acontece por uma morte: o fim do cinema mudo. Certo valor de arquivo é acoplado às imagens cinematográficas na passagem do cinema mudo para o falado. Como já mencionado, uma consciência de preservação surge quando a morte do cinema mudo é instaurada, pois cria um novo modo de olhar o passado, e produz um impulso de memória mais acentuado acerca daquilo que não existe mais, senão como arquivo.

Nos filmes de Nader que analisamos, todos os personagens centrais já estavam mortos quando os filmes foram lançados. Contudo, esse processo é mais

contat, ou en contat direct, sensible, matériel, avec l'historicité de la mémoire, avec l'alterité du passe”.

42 No original: “l’histoire est la reconstitution, par et pour les vivants, de la vie des morts”.

43 No original: “When these cameras are made available to the public, when everyone can photograph their dear ones, no longer in a motionless form but in their movements, their activity, their familiar gestures, with words on their lips, death will have ceased to be absolute”.

fortemente acentuado em *A Paixão de JL*, pois ali a morte, ou a sua realidade iminente, participa e impulsiona, em certa medida, a criação arquivística. A primeira frase de Leonilson no filme diz: “É a segunda vez que eu sonho que eu tenho medo de uma pessoa que vive livre, assim, fora”. Por meio desse trecho, o espectador tem o contato inicial com as falas do artista. A imagem de uma obra de Leonilson surge em seguida. Nela, podemos ler: “Pulo sem paraquedas/Em breve terei 33 anos/Morro pela boca/Vivo pelos olhos” (Figura 08). A frase é significativa para pontuar a dramaticidade que será construída em torno desse arquivo sonoro, que acompanha os últimos anos de vida do artista.

As gravações de Leonilson falam sobre política, arte, paixões, amores e desilusões, detalhando algumas situações cotidianas, como o dia em que escutou a música *Cherish*, de Madonna, e começou a chorar. Nader explora, nesse e em outros momentos, a intertextualidade do videoclipe da cantora americana com outras falas e imagens de obras de Leonilson, sugerindo associações interessantes feitas pela montagem, como o homem com rabo de peixe que aparece no clipe de *Cherish* (Figura 09) com a figura dos peixes presente nas obras de Leonilson. Trata-se de uma associação recorrente em seu trabalho: um homem-peixe, como ele dizia, tem um oceano inteiro para nadar.

Figura 9 - Fotograma do filme *A Paixão de JL* (1)



Figura 10 - Fotograma do filme *A Paixão de JL* (2)



A relação entre AIDS e homossexualidade, associação muito recorrente na época, aparece logo em seguida, em uma fala de Leonilson, quando ele afirma que tem “medo de AIDS”: “Não tô a fim de morrer assim sofrendo, desgraçado, sabe”, diz Leonilson. “Ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na segunda guerra mundial, sabe, o próximo pode ser você, a praga está aí pronta para te pegar”, complementa. A fala “Eu fiz o teste mais para tirar a dúvida. Acho que eu não tenho nada, não” prenuncia o acontecimento que perpassará o filme. Leonilson descobre que é HIV positivo em 1991, época em que, somente no Estado de São Paulo, 4.218 pessoas morreram em decorrência da doença. Em *A Paixão de JL*, a processualidade da morte se apresenta nos próprios áudios, com as falas de Leonilson. Após o teste positivo para o vírus, ele comenta que não possui nenhum sintoma da doença que pode matá-lo. Os áudios, com efeito, parecem ser produzidos sob uma forte consciência da morte. “Eu penso no assunto o tempo inteirinho”, diz Leonilson em certo trecho.

A esse respeito, Vladimir Jankélévitch afirma que “minha morte para mim não é [...] a morte ‘de um qualquer’, ela é uma morte que coloca o mundo de cabeça para baixo, uma morte que não pode ser imitada, única em seu gênero e como nenhuma outra” (JANKÉLEVITCH, 1992, p. 25, tradução nossa). Com isso, o autor estabelece uma diferença entre o que ele chama de morte em terceira, segunda e primeira pessoa. A morte em terceira pessoa é a morte em geral, a morte abstrata e anônima (médico com pacientes). A morte em segunda pessoa é a morte de alguém próximo,

com o qual estabelecemos fortes laços afetivos. O tratamento do arquivo que Carlos Nader organiza no filme seria um exemplo de relação em segunda pessoa, devido a sua amizade com Leonilson. Há, contudo, a morte em primeira pessoa, que é exatamente a relação que se tem com a própria morte. Apesar de Jankélévitch (1992, p. 26) afirmar que “se a terceira pessoa é princípio de serenidade, a primeira pessoa é certamente fonte de angustia”, nos áudios de Leonilson, a morte em terceira pessoa aparece carregada de dor. É também assim, de modo geral, a relação do espectador com o processo de morte de Leonilson. Ao inserir o arquivo privado em uma dimensão histórica, a morte perde sua serenidade, ainda que seja em terceira pessoa. Essa alteração ocorre, em boa medida, pela perda da dimensão puramente privada que o filme instaura, conectando o privado de Leonilson a certa dimensão coletiva.

A montagem das imagens das obras de Leonilson junto aos áudios possui vários efeitos. Na maior parte desses momentos, o áudio confere uma camada de sentido às obras, alocando-as no tempo histórico no qual elas foram produzidas. Os registros de sonhos, medos e histórias assumem paralelismos com as imagens das obras (figura 10). A temática da dor, da finitude e de uma certa crítica religiosa, mais fortemente presente na fase final, são bem contextualizadas. O artista pontua, em determinada altura, que a medicina não pode mais ajudá-lo, e que o trabalho é a única coisa que lhe resta: “Uma tela não é muito diferente que uma manhã minha” diz Leonilson.

Figura 11 - Fotograma do filme A Paixão de JL (3)



A relação entre a morte e o medo, presente em algumas falas, possui variações claras entre os primeiros e os últimos áudios. Se no início, antes mesmo de fazer o teste, há um receio, com a realidade da doença a experiência do medo varia entre momentos de otimismo e pessimismo. Um momento marcante é quando ele diz que assistiu ao filme *Lightning Over Water*, um documentário sobre os últimos dias do diretor americano Nicholas Ray. As últimas gravações de Leonilson assumem um tom poético/alucinatório. A dificuldade da fala, a respiração profunda e as longas pausas são elementos presentes. A voz adquire uma nova materialidade. Se o que aquela voz falava era o arquivo, agora a própria sonoridade é o arquivo. A presença da morte é atestada pela corporeidade da voz fraca, e não mais por aquilo que ela exprime. As gravações trazem marcas impossíveis em um diário escrito, marcas de um corpo que se exprime por sons incompreensíveis e desejos inalcançáveis.

3.4 História e audiovisual

Pode-se dizer que *A Paixão de JL* conforma certa história do final do século XX. Essa marcação histórica é evidenciada, no início do filme, por imagens midiáticas características do período: a queda do muro de Berlim, a eleição de Fernando Collor. Há ainda inserções de imagens das caixas que guardam as fitas k-7, onde podemos ler as datas em que elas foram gravadas. Além disso, como é próprio da forma diário, Leonilson sempre começa uma gravação anunciando o dia e o mês do relato.

O filme funciona, assim, de um lado, como o resultado de um processo histórico que desejou e conseguiu produzir marcas por meio de certos aparelhos e processos de impressão e projeção. A esse respeito, Jacques Rancière argumenta que “o tempo do cinema é o tempo de uma história e de uma historicidade determinadas⁴⁴” (RANCIÈRE, 1998, p. 45, tradução nossa). Segundo Rancière, o aparecimento do cinema não se deve apenas ao seu desenvolvimento tecnológico, pois “ele conecta uma ideia de agente histórico ao tipo de imagem de homem que produz suas técnicas de registro e de projeção⁴⁵” (RANCIÈRE, 1998, p. 46, tradução nossa). O cinema seria, nesse sentido, “a ideia de uma técnica que não é somente a técnica, mas um modo específico do sensível, o modo específico de uma matéria extraída da solidez e

44 No original: “*le temps du cinéma est le temps d’une histoire et d’une historicité déterminées*”.

45 No original: “*il connecte une idée de l’agent historique au type d’image de l’homme que produisent ses techniques d’enregistrement et de projection*”.

da instrumentalidade das coisas, adequado à duração da comunidade humana⁴⁶” (RANCIÈRE, 1998, p. 46, tradução nossa).

De um modo similar, Michel Foucault menciona o *apriori* histórico do arquivo. É um modo de percebê-lo como efeito de certa época. Entretanto, Foucault também reforça a positividade do arquivo, seu caráter produtor. O modo como sentimos o filme, quando o vemos hoje, por exemplo, leva-nos a um modo singular de imaginação dessas marcas do passado. Nesse sentido, *A Paixão de JL* é também instrumento: é capaz de gerar um modo de perceber a história, um certo modo de experienciar essas memórias do passado. Esse último ponto, o arquivo como instrumento, foi particularmente explorado por Walter Benjamin em sua forma de conceber o papel da imagem na reescrita da história. A “imagem dialética”, na visão benjaminiana, seria esse momento em que o historiador/coleccionador promove um encontro de uma imagem do passado no agora, fazendo nascer um clarão, “uma memória involuntária da humanidade redimida”. Como afirma Benjamin:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo [...] A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2007, p. 504).

Nesse diapasão entre efeito e instrumento, muitas são as incursões, análises e perspectivas que conectam o cinema à história. Uma das primeiras reflexões, nesse sentido, ocorre apenas três anos após a primeira exibição do cinematógrafo feita pelos irmãos Lumière, quando o fotógrafo polonês Boleslas Matuzewski publica o texto *Uma nova fonte para a História*. Nesse panfleto, o autor prevê que “de simples passatempo, a fotografia animada se tornará um procedimento agradável para o estudo do passado⁴⁷” (MATUZEWSKI, 2006, p. 7, tradução nossa). É um texto bastante visionário, em vários aspectos, e identifica, prematuramente, as utilizações e centralidade das imagens técnicas em vários domínios sociais - da educação à

46 No original: “l’idée d’une technique qui n’est pas seulement de la technique, mais un mode spécifique du sensible, le mode d’une matière arrachée à la solidité et à l’instrumentalité des choses, rendue propre au séjour de la communauté humaine”.

47 No original: “De simple passe-temps, la photographie animée sera devenu alors un procédé agréable pour l’étude du passé”.

ciência. Contudo, a potencialidade da utilização do cinema como documento histórico é a questão central que Matuzewski desenvolve.

Um século após a publicação do texto, a historiadora francesa Arlette Farge atualiza essa percepção em outros termos, e evidencia como a difusão de produtos audiovisuais encontra ecos na dimensão histórica. Segundo Farge,

As notícias rápidas e avassaladoras que, de repente, aparecem em nossas telas; a presença do cinema no modo de narração de uma história coletiva que gira diante de nossos olhos; a preocupação de certos cineastas de tomar nota da atual situação social e política; o arquivamento intensivo de imagens (INA, projeto Spielberg), os variados documentários ficcionais ou ficções documentais que apresentam protagonistas anônimos de nossa história inacabada, de nossas esperanças e derrotas [...] tudo isso impõe sem nenhuma dúvida uma reflexão sobre os vínculos entre história e cinema⁴⁸ (FARGE, 1998, p. 111, tradução nossa).

Além disso, a autora identifica também mudanças epistemológicas no próprio campo da História. Como coloca Arlette Farge, “a imagem, a metáfora, a prova do arquivo, a edição da narrativa, a sequência narrativa, a irrupção da fala, o campo específico da micro-história são termos, conceitos que requerem reflexão, reajuste e teste contra os desafios do presente, da memória e da história⁴⁹” (FARGE, 1998, p. 112, tradução nossa). A autora nota, assim, que metodologias e epistemologias próprias ao cinema estavam sendo repensadas de um ponto de vista histórico por autores como Paul Ricoeur e Michel de Certeau. Na base de pensamento desses autores, dois aspectos significativos já estão presentes: de um lado, uma valorização do ordinário e do cotidiano em relação à categoria de evento histórico, e de outro lado, mas integrado a essa ideia, o modo de tratamento dos documentos.

A dimensão de documento das “fotografias animadas” é um elemento já destacado por Matuzewski, em seu texto de 1898. Em certo trecho, Matuzewski (2006) menciona que na verdade, os documentos que as fotografias animadas fornecem possuem raramente um caráter histórico evidente, além de serem muitos. Essa

48 No original: “L’actualité rapide et bouleversante qui s’inscrit brutalement sur nos écrans; la présence du cinéma dans le mode de narration d’une histoire collective qui file sous nos yeux; le souci de certains cinéastes de tenir acte de l’actualité de la situation sociale et politique; l’archivage intensif d’images (INA, projet de Spielberg), le nombre de documentaires fictionnels ou de fictions documentaires qui présentent des protagonistes anonymes de notre histoire inachevée, de nos espoirs et de nos défaites (...) tout cela impose sans nul doute une réflexion serrée sur les liens entre l’histoire et le cinéma.”

49 No original: “l’image, la métaphore, la preuve par l’archive, le montage du récit, la séquence narrative, l’irruption de la parole, le champ spécifique de la micro-histoire sont autant de termes, de notions qui demandent réflexion, réajustement et mise à l’épreuve face aux enjeux du présent, à la mémoire et à l’histoire”.

argumentação traz dois pontos interessantes. O primeiro é o valor quantitativo dessas fotografias animadas. Se a popularização da fotografia trouxe um manancial de imagens que não puderam ser integradas às instituições arquivísticas, nos dias atuais acontece um aumento exponencial dessa produção, o que acarreta mudanças nas políticas de conservação e, mais profundamente, no próprio do arquivo e seu modo de atuação na cultura.

Do ponto de vista das instituições de arquivo, nota-se reformulações nas formas de catalogação, estoque e parâmetros para a seleção de material audiovisual. As coleções de cunho privado, que já possuem seu valor histórico concretizado, são confrontadas por um mar infinito de imagens cotidianas provindas de aparelhos móveis e espaços de trânsito em rede. Na construção dessa nova epistemologia que permitiu esse olhar para as imagens caseiras e amadoras, podemos inscrever alguns fatores e linhas decisivas. Dentre elas, as próprias discussões sobre o documento, as propostas sobre a Nova História, e a incursão dessas imagens em museus, projetos e filmes, principalmente a partir da década de 50.

Isso vai de encontro ao segundo ponto abordado por Matuzewski na citação, quando afirma que as “fotografias animadas” são documentos que, em sua maioria, não possuem um papel histórico bem marcado. Nesse ponto, Matuzewski é um contraponto interessante para toda a discussão acerca do estatuto do documento que entra em cena, em diversos domínios, e sobretudo no campo da História, na segunda metade do século XX. Ao delimitar “documentos sem valor histórico”, Matuzewski seleciona, de antemão, a importância de determinados objetos, como se certos documentos fossem capaz de trazer, por si só, a realidade contextualizada de um passado relevante. Muitos autores, como Foucault, irão fazer a revisão dessa ideia.

Conforme afirmam Consuelo Lins e al. (2011) a tarefa primordial da história, segundo Foucault, não é mais interpretar o documento, tampouco determinar se ele diz a verdade, mas trabalhá-lo no interior. Nas palavras de Foucault: “organizar, recortar, distribuir, ordenar e repartir em níveis, estabelecer séries, distinguir ‘o que é pertinente e o que não é’, identificar elementos, definir unidades, descrever relações” (FOUCAULT, 2004, p. 7). Não se trata mais, como na historiografia tradicional, de enunciados oficiais da história baseada em grandes acontecimentos, mas de um monumento, onde o que “fala” é algo que não foi imediatamente destinado a testemunhar ou falar. A história, no sentido foucaultiano, teria como questão central

descrever o monumento, e transformar monumentos em documentos. Ainda segundo Foucault:

Analisar os fatos do discurso no elemento geral do arquivo é considerá-los não como documentos (de significado oculto ou regra de construção), mas como monumentos; é - além de qualquer metáfora geológica, sem nenhuma atribuição de origem, sem o menor gesto em direção ao início de uma *arché* - fazer o que se poderia chamar, de acordo com os direitos lúdicos da etimologia, algo como uma arqueologia⁵⁰. (FOUCAULT *apud* BLUMINGER, 2013, p. 181, tradução nossa).

Ainda segundo o filósofo:

O documento não é um instrumento feliz de uma história que seria em si mesma e de memória total; a história é uma certa maneira de uma sociedade dar status e elaboração a uma massa documental que ela não separa [...]. A história implica "memorizar" os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer com que esses traços falem⁵¹. (FOUCAULT, 1969, p. 14, tradução nossa).

Do ponto de vista de seu valor documental, nota-se que as “imagens públicas” foram mais fortemente evidenciadas como documentos históricos. E será exatamente no contexto desse novo olhar sobre a história que tanto as imagens públicas como as privadas serão repensadas. Nos dias de hoje, o valor histórico de uma “imagem amadora” pode ser tranquilamente suscitado, de acordo com o contexto de sua construção e com aquilo que revela. O cinema, certamente, atuou para essa revalidação, na medida em que construiu modos alternativos de escritura da história. Como afirma Delage, “na interioridade da impressão, como na exterioridade de seus suportes materiais, o cinema convida a uma abordagem reflexiva: contribuir para a elucidação de uma verdade histórica que possui uma evidência sensível⁵²” (DELAGE, 1998, p. 61, tradução nossa). Em *A Paixão de JL*, as imagens desdobram-se em documentos, na medida em que o filme atualiza uma memória privada historicamente bem circunscrita. Trata-se de um filme-monumento, que contextualiza as memórias

50 No original: “Analyser les faits du discours dans l’element general de l’archive, c’est les considerer non points comme document (d’une signification cachée, ou d’une regle de construction), mais comme monuments; c’est - en dehors de toute metaphore geologique, sans aucune assignation d’origine, sans le moindre geste vers le commencement d’une arche - faire ce qu’on pourrait appeler, selon les droits ludiques de l’etymologie quelque chose comme une archeologie”.

51 No original: “Le document n’est pas heureux instrument d’une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire; l’histoire, c’est une certaine manière pour une société pour donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se separe pas (...). L’histoire entreprenant de ‘memoriser’ les monument du passé, de les transformer en documents et de faire parler ces traces”.

52 No original: “dans l’interiorité de cette empreinte, comme dans l’exteriorité de ses supports matériels, le cinéma invite à une démarche reflexive: contribuer à l’élucidation d’une verité historique qui possède une évidence sensible”.

de Leonilson a partir de imagens de arquivo heterogêneas de uma coletividade: filmes, telejornais, imagens de guerra.

Inserido nessa discussão, Marc Ferro (1993) irá refletir sobre o papel do cinema na produção de um discurso histórico alternativo, diferente do discurso histórico oficial. Segundo o autor, o filme ajuda na constituição de uma contra-história, não oficial, descolada dos arquivos escritos, que são frequentemente a memória de nossas instituições. O cinema é visto, assim, como um contraponto histórico, tendo um papel ativo na reescrita da história.

A relação feita pelo autor entre história oficial/arquivo escrito e contra-história/cinema possui certas intersecções na filosofia da mídia de Vilém Flusser. Na perspectiva flusseriana, a escrita impulsionou a visão histórica do mundo. A história seria a tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos. Quando essa escrita é retraduzida em imagens, ou seja, quando os aparelhos, que são programas com a capacidade de retradução de textos em imagens, assumem um lugar central na cultural, a história é colapsada, e daí nomeá-la como pós-história. Essa mudança, segundo Flusser, possui implicações diretas em nossa percepção, em nossa existencial:

antes da invenção da fotografia e das outras imagens tecnológicas que a seguiram, a história era vista como uma corrente ramificada fluindo em direção a um oceano não evidente - "a plenitude dos tempos". [...] Levando esse esquema em consideração, nota-se que a introdução da fotografia alterou nosso estado existencial. Anteriormente, costumávamos flutuar rio abaixo da história, arrastados por seus eventos que não se repetiam suas oportunidades únicas. Mas agora circulamos no reservatório de imagens tecnológicas, no qual os eventos históricos caem descontroladamente⁵³. (FLUSSER, 1991, s/p, tradução nossa).

Para Flusser, "o nosso modelo para a captação dos eventos históricos não mais é o conto, mas o filme. De forma que podemos fazer 'cortes', 'flashbacks', acelerações e retardamentos. E, sobretudo, podemos assumir a produção de produtor de filme que manipula a fita da história da humanidade⁵⁴". Após a invenção da fotografia e das demais imagens técnicas, para Flusser, "a história tornou-se mais comparável a uma

53 No original: "*prior to the invention of photograph and the other technological images that followed it, history was to be viewed as a branching current flowing toward a non-evident ocean - "the fullness of times". (...) According to this scheme, our existencial mood has changed since the introduction of photography. Earlier, we used to float down the river of history, swept along by its non-repeating events, its unique opportunities. But now we circle in the reservoir of technological images, into which the historical events tumble helter-skelter*".

54 Cf. Vilém Flusser. *Cenário para re-escrever a história*. Manuscrito disponível no endereço: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em 12/03/2020.

torrente que mergulha em barragens artificialmente projetas e se detém no reservatório de fotografias e outras imagens tecnológicas⁵⁵". (FLUSSER, 1991, s/p, tradução nossa). Integrado a essa perspectiva, podemos pensar nos filmes de compilação como exemplos de barragens que permitem certos modos de passagem e escoamento. De certa maneira, os cineastas que reciclam imagem nos mostram, na obra que realizam, um microcosmos da montagem de imagem de nosso tempo. Flusser identifica, inserido ainda nessas metáforas aquáticas, certo naufrágio da história, tal como ela era operada na tecnologia escrita, para o aparecimento de uma nova forma de sentir e constuir nossa percepção do passado, uma pós-história. Como deixa claro em uma luminosa passagem:

A crise dos textos implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos. História é explicação progressiva de imagens, desmagicação, conceituação. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história pára. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade. (FLUSSER, 1998, p. 31)

É curioso notar como *A Paixão de JL* não é um filme que tem a pretensão de explicar o passado, de ser "histórico", como é comum em certo filão cinematográfico, que vai de documentários históricos, filmes de ficção inspirados em eventos históricos até canais televisivos dedicados exclusivamente a esse formato, como o *History Channel*. Trata-se de um tipo de obra que parece expressar bem certo mecanismo da pós-história vislumbrado por Flusser, ou seja, a ausência da dimensão unívoca de uma totalidade conceitualmente linear e constante. Trata-se de uma cultura saturada de imagens,

Além disso, o filme pode ser visto como uma curadoria em um mundo saturado de imagens públicas e privadas. Como afirma Erick Felinto, "sofremos de um excesso de história, de um excesso de interpretação que, paradoxalmente, lançam a cultura pós-moderna num vazio absoluto" (FELINTO, 2000, p. 23). Em um de seus textos, Flusser também trata essa cultura do excesso, ou seja, essa cultura saturada de imagens, de lixo reciclado, que "impõe um modo circular de cultura. Esse modelo nos obriga a abandonar explicações históricas lineares de cultura. Obriga-nos a elaborar critérios adequados à experiência pós-histórica circular⁵⁶".

55 No original: "*history became more comparable to a torrent plunging over an artificially inserted dams and stagnating in the reservoir of photographs and other technological images*".

56 Cf. Vilém Flusser. *Kitch and post-history*. Disponível no endereço:

<http://flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em 12/03/2020. No original: "*It imposes a circular*

3.5 Variações de escala: micro-história e cotidiano

A Paixão de JL se inicia com breves imagens emblemáticas do ano de 1989. Trata-se de imagens televisivas de eventos marcantes daquele período. Além disso, são imagens que foram amplamente divulgadas e que integram o que se costuma nomear de “memória coletiva” (HALBWACHS, 2006): o rebelde desconhecido, na famosa imagem de seu corpo solitário frente aos tanques de guerra, na Praça da Paz Celestial, em Pequim; a queda do muro de Berlim; um discurso efusivo da campanha eleitoral de Fernando Collor, que viria a ganhar as eleições presidenciais no Brasil. Esses eventos, aliás, tal como o conhecemos, foram em boa parte construídos por essas imagens que vemos. Como afirmou certa vez o crítico Serge Daney, nada mais acontece aos humanos, é com as imagens que tudo acontece (DANEY *apud* DELEUZE, 2000). Ordenadas dessa forma, essas conhecidas imagens televisivas reforçam, inicialmente, uma história bem conhecida e difundida. Tanto é assim que não precisamos mais do que poucos segundos para reconhecer esses relevantes acontecimentos.

A ordem de aparição dessas imagens também é curiosa, pois elas partem daquilo que nos é mais distante, o Oriente – com a imagem do desconhecido na Praça da Paz Celestial (figura 11), para em seguida chegar à imagem da queda do muro de Berlim e a um momento político importante no Brasil. Nessas três imagens, há um encadeamento espacial construído por uma diminuição de escala. Todas essas “imagens públicas” serão colocadas em relação a esse outro tipo de arquivo que *A paixão de JL* nos apresenta em seguida com a cartela: “Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começa a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar públicos os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”. Aparece então a imagem de uma fita k-7, que atesta a materialidade do arquivo sonoro que será reapropriado e remontado.

Essa variação de escala tem como efeito a construção de certo modo de olhar o passado que se aproxima de certas perspectivas dos estudos da sociologia, com as questões do cotidiano, e da história, com a perspectiva da micro-história. O conceito da microhistória, sobretudo, parece se aproximar das propostas e metodologias de alguns desses filmes de arquivo. A partir dos anos 80, a escala assume um lugar importante entre os historiadores. Trata-se, segundo Jacques Revel, de um dos

mode of culture. This model obliges us to abandon linear historical explanations of culture. It obliges us to elaborate criteria which adequate to circular post-historical experience”.

méritos da micro-história, que coloca o problema da variação de escala e dos efeitos cognitivos associados. Segundo o historiador francês, o que está em jogo na abordagem da micro-história é certa convicção de que “a escolha de uma escala peculiar de observação fica associada a efeitos de conhecimentos específicos” (REVEL, 2010, p. 438). Desse modo, torna-se possível a inclusão de uma “trajetória individual [...] numa multiplicidade de espaços e tempos sociais” (REVEL, 2010, p. 438).

Figura 12 - Fotograma do filme A Paixão de JL (4)



Nomes como Luiz Gonzalez y Gonzales, no México, Carlo Ginzburg e Carlo Poni, na Itália e Jacques Revel, na França, são autores que conceituam e utilizam a metodologia da micro-história em suas pesquisas. O paradigma indiciário, de Ginzburg, sobretudo, é uma aposta na visão da história por uma lupa, uma possibilidade de conhecimento científico no singular, uma proposta de alternância de escala na análise histórica. Em um texto em que descreve, com efeito, duas ou três coisas que sabe sobre micro-história, Ginzburg argumenta que, pelo seu entendimento, o primeiro a usar a noção de “micro-história” foi o estudioso americano George R. Stewart. Ginzburg destaca o livro *Pickett's Charge. A microhistory of the final charge at Gettysburg, July 3, 1863* (1959). Na obra, Stewart analisa “com minúcia quase obsessiva”, num lapso de quinze horas, o momento culminante do acontecimento culminante da guerra.

Pouco depois, Ginzburg toma contato com Luis González y González, que havia inserido a palavra “micro-história” no subtítulo de uma monografia, *Pueblo em vilo. Microhistória de San José de Gracia*, que faz uma investigação das transformações em uma aldeia minúscula no México. Nessa obra, micro-história, então, é sinônimo de local. Com outras acepções ainda em Fernand Braudel, Ítalo Calvino e Levinas, Ginzburg tenta organizar essa polissemia do termo para conduzi-lo à sua perspectiva, como conceito.

A micro-história que Ginzburg pratica, assim, não se interessa em uma história etnográfica de tipo serial, como de Philippe Ariès, mas ao contrário: “em analisar de perto uma documentação circunscrita, ligada a um indivíduo desconhecido, a não ser por ela” (GINZBURG, 2007, p. 263). Em *O queijo e os vermes*, por exemplo, Ginzburg tenta “reconstruir o mundo intelectual, moral e fantástico do moleiro Menocchio por meio da documentação produzida por aqueles que o tinham mandado para a fogueira” (GINZBURG, 2007, p. 265). Nessa empreitada por arquivos, os silêncios e lacunas deveriam integrar o processo de narração, pois eram elementos constitutivos da documentação. “Desse modo, as hipóteses, as dúvidas, as incertezas tornavam-se parte da narração; a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta)”. (GINZBURG, 2007, p. 265).

Com o romance de Tolstói, *Guerra e Paz*, de pano de fundo, Ginzburg enfatiza uma característica da micro-história a partir da reflexão da batalha como tema historiográfico. No romance de Tolstói, segundo o autor, “o mundo privado (a paz) e o mundo público (a guerra) ora correm paralelamente, ora se encontram” (GINZBURG, 2007, p. 266). As escalas do público e do privado, assim, aproximam o método da micro-história da análise de uma batalha. A pintura *Batalha entre Alexandre e Dario à beira do Isso*, de Albrecht Altdorfer, é analisada nessa perspectiva. Os filmes não são, obviamente, um trabalho estrito de micro-história. Porém, o método e questões que eles apresentam vão ao encontro dessas questões epistêmicas. Como afirma Cuevas:

Nas últimas duas décadas, um número significativo de cineastas de documentários usou filmes caseiros para criar filmes que podem ser chamados de 'históricos', na medida em que usam imagens domésticas para fornecer retratos de épocas e sociedades passadas. Esses documentários não são construídos em torno de grandes eventos históricos, mas em torno dos episódios cotidianos das diferentes famílias retratadas e, portanto, sugerem uma maneira de olhar para o tecido social mais próximo dos estudos sociológicos da vida cotidiana e análogo às abordagens historiográficas do

history from below, usadas pela *microstoria* italiana ou pela *Alltagsgeschichte* alemã⁵⁷. (CUEVAS, 2014, p. 139, tradução nossa).

O principal arquivo em *A Paixão* é o diário pessoal de Leonilson. Não se trata de um diário escrito, mas um diário que funciona como um documento audiovisual ou, como alguns autores costumam chamar, diário fílmico. O teórico David E. James (apud Rascaroli, 2009) faz uma distinção crucial entre diário fílmico e filme de diário. O diário fílmico seria a prática de filmar regularmente com propósitos puramente pessoais. Trata-se de um evento privado, onde o consumo por terceiros não acontece. Quando esse diário fílmico é explorado por terceiros, ele se torna um filme de diário. Segundo Laura Rascaroli (2009, p. 128, tradução nossa), “enquanto o diário fílmico é privado e provisório, o filme de diário possui suas próprias justificativas e intenções”.

O diário deve ser tomado como um gênero específico. Segundo Laura Rascaroli (2009, p. 116, tradução nossa), “entre os mais importantes discursos críticos em torno do diário estão: questões de subjetividade, identidade, autoria”. Os diários de Leonilson conseguem singularizar a experiência histórica ao produzirem um discurso (autoral) a respeito das questões do mundo (identidade) em relação a si (subjetividade). Além disso, Rascaroli (2009, p. 119, tradução nossa) afirma que “embora seja um gênero errático, o diário obedece pelo menos a duas regras: deve dizer ‘eu’, e deve dizer ‘agora’”.

Em sua leitura da obra póstuma de Kracauer sobre fotografia e História, Kracauer irá desenvolver uma perspectiva que reflete sobre certa produção histórica ensejada pelas “imagens técnicas”, não se referindo a uma historiografia clássica, mas uma forma de conhecimento histórico atrelado a um nível mais cotidiano. Segundo a especialista no pensamento de Kracauer, Sabrina Loriga, o conteúdo do mundo histórico, em Kracauer,

Retoma a vida em sua plenitude, como normalmente a experimentamos, dia após dia. Para afirmar seus direitos, a história deve concordar em ser suspensão em um nível muito menor do que o das ciências naturais, a filosofia da história ou da arte. A história não tem como alvo as coisas definitivas, mas as penúltimas, aquelas que surgem antes do definitivo. Ocupa um espaço

57 No original: “*In the last two decades, a significant number of documentary filmmakers have used home movies to create films that can be termed ‘historical’, insofar as they use domestic footage to provide portrayals of past times and societies. These documentaries are not built around grand historical events, but around the quotidian episodes of the different families portrayed, and thus suggest a way of looking at the social fabric that is close to the sociological studies of everyday life and analogous to the historiographical approaches of studying ‘history from below’, used by the Italian microstoria or the German Alltagsgeschichte*”.

híbrido médio, que toca a vida cotidiana, marcado pelo que é precário, indeterminado e mutável⁵⁸ (LORIGA, 2006, p. 29-30, tradução nossa).

Ginzburg aponta como o pensamento do autor alemão visava uma variação de escala. Ginzburg cita um comentário de Kracauer a respeito de uma fotografia de Alfred Streglitz, que seria “um exemplo de perfeito equilíbrio entre uma tendência realista e uma tendência formalista [...] como exemplo paradigmático de ‘micro-história’ ou ‘história de escala reduzida’, a qual é precisamente comparada a um *close-up*⁵⁹” (GINZBURG, 2006, p. 55, tradução nossa). Trata-se de uma variação que irá produzir novas percepções sobre o passado. Como resume de forma clara esse ponto:

A fotografia e suas extensões (cinema, televisão) liberaram, como no passado com a perspectiva linear, toda uma série de possibilidades cognitivas: uma nova maneira de ver, de contar e também de pensar. As reflexões de Kracauer reunidas no livro póstumo sobre a história nasceram da percepção de que um novo mundo estava emergindo, e que ainda hoje está (e hoje mais do que nunca), o nosso mundo⁶⁰. (GINZBURG, 2006, p. 56, tradução nossa).

Kracauer vê na configuração da montagem uma possibilidade de variação de escalas para a percepção histórica. Segundo Loriga, “Kracauer também acredita que é necessário derrubar as visões padronizadas da realidade, e ele acha que a perspectiva microscópica se baseia em uma premissa errônea: porque ‘a realidade histórica não reside apenas em detalhes, biográficos ou outros, mas ela estende também à macrodimensão’⁶¹” (LORIGA, 2006, p. 37, tradução nossa). Nota-se, aqui, como a escala é uma perspectiva central em sua concepção de história. Trata-se de uma variação que, com efeito, nos lança em terreno muito mais delicado e incerto,

58 No original: “*Renvoie à la vie dans sa plénitude, comme nous la vivons communément, jour après jour. Pour affirmer ses droits, l’histoire doit accepter d’être suspendue à un niveau beaucoup plus bas que ceux des sciences de la nature, de la philosophie de l’histoire ou de l’art. L’histoire ne vise pas les choses ultimes, mais les choses pénultièmes, celles qui surgissent avant les définitives. Elle occupe un espace moyen, hybride, qui touche la vie quotidienne, marque par ce qui est précaire, indéterminé et changeant*”.

59 No original: “*un exemple de parfait équilibre entre une tendance realiste et une tendance formatrice (...), comme exemple paradigmatique de ‘micro-histoire’, ou ‘histoire à échelle réduite’, laquelle est précisément comparée à un gros plan*”.

60 No original: “*La photographie et ses prolongements (cinéma, télévision) ont libéré, comme jadis la perspective linéaire, toute une série de possibilités cognitives: une nouvelle manière de voir, de raconter, et aussi de penser. Les réflexions de Kracauer réunies dans le livre posthume sur l’histoire sont nées de la prise conscience qu’un nouveau monde émergeait, qui est encore aujourd’hui (et aujourd’hui plus que jamais) le notre*”.

61 No original: “*Kracauer croit aussi qu’il faut infirmer les visions standardisées de la réalité, mais il pense que la perspective microscopique est fondée sur une prémisses erronée: car ‘la réalité historique ne réside pas uniquement dans le détail, biographique ou autre, mais elle s’étend aussi dans la macro-dimension’*”.

amplo e perigoso. Não se trata de conciliar a perspectiva microscópica com a geral, mas antes de investir em um conhecimento constituído por elementos individuais, por entidades singulares. Segundo Loriga, “Kracauer não se impressiona com a natureza precária e incerta do mundo histórico e, portanto, com o conhecimento do passado [...] No entanto, o destino precário do conhecimento não invalida a confiança de Kracauer em compreender o passado”⁶² (LORIGA, 2006, p. 31, tradução nossa).

A variação de escala, em *A Paixão*, ocorre na própria fala de Leonilson. Em seus diários, geralmente, notamos uma alternância entre uma rememoração de determinada situação cotidiana com aspectos sócio-políticos mais globais e públicos ou ainda com sua obra. A montagem de Nader, em certos trechos, intercala as falas de Leonilson com “imagens públicas” a partir da relação direta que o próprio discurso do diário. Observamos isso quando ele cita a música de Madonna, a invasão dos americanos ao Iraque, um filme de Wim Wenders (figura 12). Em outros momentos, há uma montagem mais subjetiva e intuitiva, que integra imagens e sons que não são diretamente mencionados nos áudios, mas que promovem certos elos singulares no entre da variação de escala.

Figura 13 - Fotograma do filme *A Paixão* de JL (5)



62 No original: “Kracauer ne se laisse pas impressionner par la nature précaire et incertaine du monde historique et, donc, de la connaissance du passé(...) Toutefois, le destin précaire de la connaissance n’invalide pas la confiance qu’a Kracauer en la possibilité de comprendre le passé”.

3.6 Reprogramações

Em uma recente campanha de financiamento coletivo disparada em grandes cartazes pela cidade de Montreal, lê-se o imperativo: *Reprograme a história*⁶³. Trata-se de uma publicidade que busca doações para o desenvolvimento de pesquisas com células-tronco. A história, no sentido edificado pela campanha, estaria intimamente ligada ao nível celular: a reprogramação do microbiológico (e a cura de doenças) resultaria na reprogramação da história – pessoal e coletiva. Como afirma o texto da campanha: “Fazendo uma doação, você oferece mais que esperança. A cada dia, você reprograma a história – a sua, das pessoas próximas a você e das futuras gerações”.

Duas interpretações parecem particularmente interessantes aqui. A primeira é a própria concepção de história como um programa. Assim como os aparelhos informatizados que operam programas, a história pode ser alterada pela reconfiguração de seus comandos, de seus códigos. O segundo ponto a ser destacado é que essa reprogramação parte de um nível pessoal, infra-ordinário, celular. Esses dois pontos parecem reverberar em vários contextos e processos culturais contemporâneos. A memória celular, nessa publicidade, parece ter um papel mais significativo em relação à memória coletiva na reprogramação da história.

Em *A paixão de JL*, em vários momentos, há inserções de imagens científicas, do funcionamento celular, em referência às complicações causadas pelo HIV na “história” de Leonilson. A vida de Leonilson é colocada visualmente, em certos momentos, sob o prisma celular. E é desse limite entre vida e morte, na reprogramação de seu corpo por taxas de linfócitos e outras categorias sanguíneas, que sua narração é desenvolvida.

A noção de programa, segundo Flusser, é relativamente nova, e suplanta as noções de destino e causalidade. Se a herança mítica nos forneceu a noção de existência como destino, a ciência introduziu a perspectiva da causalidade. Entretanto, a situação “programática” é aquela que, segundo Flusser, penetra em vários domínios, epistemológicos e políticos. Na visão do autor, o mundo das imagens técnicas que habitamos é um mundo operado por programas, que programamos e que nos programam. No desenvolvimento de sua filosofia da mídia, uma das principais

63 Cf. <https://www.fondationhmr.ca/fr/reprogrammez-lhistoire/>. Acesso em 12/03/2020.

implicações desses programas (de produção e consumo de imagens, por exemplo) é a forma de operar a história. Trata-se de uma história que não é mais concebida no fluxo temporal e linear da narração e da escrita, mas por certas programações e colagens de imagens, daí o autor nomeá-la como pós-história.

Esse termo não sugere que não haja mais história, mas que, antes, ela seja operada por programas. Flusser explicita essa relação:

Não que a história tenha deixado de "desenvolver-se". Pelo contrário: rola mais rapidamente que anteriormente, porque está sendo sugada para interior do aparelho. Os eventos se precipitam rumo ao aparelho com rapidez acelerada, porque estão sendo sugados, e parcialmente provocados pelo aparelho. A história toda, política, arte, ciência, técnica, vai destarte sendo incentivada pelo aparelho, a fim de ser transcodada no seu oposto: em programa televisionado. O aparelho se tornou a meta da história, Passa ele a ser represa do tempo linearmente progressivo. A plenitude dos tempos. História transcodada em programa torna-se eternamente repetível. (FLUSSER, 1983, 102)

Nesse contexto, a arte de cortar e colar torna-se fundamental. Em seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*⁶⁴, Nicolas Bourriaud utiliza a nomenclatura dessa etapa da indústria audiovisual, a pós-produção, para tratar de um fenômeno mais amplo no campo da arte e da cultura. O termo “pós-produção”, como se sabe, faz referência aos procedimentos realizados com o material gravado na produção cinematográfica, televisiva e videográfica: montagem, edição de áudio, produção de efeitos especiais. Entretanto, na proposta elaborada pelo autor, o termo se expande. Para Bourriaud, na arte contemporânea da pós-produção, as fronteiras entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e trabalho original são reconfiguradas. Com um amplo leque de exemplos, propostas e circunstâncias, que vão das obras de Duchamp aos trabalhos de *mash ups* dos djs, o autor propõe certa condição da arte atual: a reprogramação de materiais já existentes, a intervenção em objetos, a reciclagem das formas.

As inúmeras formas de apropriação e montagem das imagens de arquivo existentes na cultura contemporânea certamente vão ao encontro da noção de *arte da pós-produção* e de reprogramação do mundo contemporâneo. Filmes como *A paixão de JL* são obras que trazem estratégias e modos singulares de contato com o passado, e abrem possibilidades de novas percepções, de reprogramações da história. Em muitos desses filmes, geralmente em estilo documental e ensaístico, a

64 Cf. Nicolas Bourriaud. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

utilização de imagens históricas e oficiais é colocada em relação às imagens jamais vistas, as imagens amadoras ou outros registros audiovisuais da ordem do privado. O modo como as imagens privadas são reconfiguradas no arquivo audiovisual parece construir uma imaginação histórica a partir de uma relação de imagens que diferentes ordens e escalas.

Em *A Paixão de JL*, há momentos em que essa relação é particularmente significativa. Em certo trecho, Leonilson diz que está em Nova Iorque. Ele conta, então, que um amigo telefonou para ele e contou que os americanos tinham invadido o Iraque. Na montagem de Nader, temos imagens de obras de Leonilson, bem como o anúncio de guerra por George Bush (figura 13) e as conhecidas imagens televisivas das bombas que cintilam e explodem no céu de Bagdá. Ocorre nessa montagem uma curiosa relação entre o diário sonoro de Leonilson e as imagens midiáticas sobrecodificadas que conhecemos. De um lado, essas imagens adquirem uma subjetividade até então inexistente, pois passamos a encará-las a partir do discurso emotivo de Leonilson. De outro lado, o próprio discurso íntimo de Leonilson, muito emotivo e pessoal, ganha uma dimensão histórica na medida em que sua fala é inserida em um fluxo midiático e imagético fortemente datado. Trata-se de uma construção que reprograma a história a partir de uma imaginação possível na montagem desses dois regimes de imagens de arquivo.

Figura 14 - Fotograma do filme *A Paixão de JL* (6)



3.7 Imaginação histórica

Na instigante visão de Flusser acerca da problemática das imagens técnicas, a imaginação ocupa um papel importante, seja por sua potência em projetar futuros, seja por sua capacidade de escapar das artimanhas do mundo programado. O autor desenvolverá o tema de forma difusa, em várias abordagens. Em uma dessas conceituações, Flusser afirma que a “imaginação (*Einbildungskraft*) é a singular capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e de recuo para a subjetividade própria, é a capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo” (FLUSSER, 2007, p. 163). Nessa primeira visada, a imaginação adquire um aspecto fortemente político, uma vez que está atrelada diretamente aos processos de subjetivação. No *Glossário para uma futura filosofia da fotografia*, Flusser diz que a imaginação é “a capacidade de compor e decifrar imagens”. Trata-se de dois aspectos, que Flusser explica:

A imaginação tem dois aspectos: se, de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens (FLUSSER, 1985, p. 7).

A imaginação, para Flusser, possui assim uma dinâmica dupla, capaz de formar imagens mentais do mundo fenomenológico e reconstruir no mundo imagens bidimensionais, sejam elas imagens textuais, hieróglifos, pinturas, fotografias, cada uma com suas implicações específicas. Esse conceito enfatiza o caráter encarnado da imaginação, que não pode acontecer sem um ambiente circundante. Trata-se de uma concepção que vai ao encontro das proposições de Gilbert Simondon acerca do tema. Como afirma o Simondon, “o termo ‘imaginação’ pode ser enganoso, porque vincula imagens ao sujeito que as produz e tende a excluir a hipótese de uma exterioridade primitiva das imagens em relação ao sujeito⁶⁵” (SIMONDON, 2008, p. 7, tradução nossa). O autor avança nessa abordagem, pontuando que:

O modo complexo de existência e proliferação de imagens sinalizadas por inúmeras metáforas pertencentes ao domínio vivo e ao mundo não-vivo (cristalização) torna as imagens, sejam elas puramente mentais ou materializadas em objetos-imagens, intermediárias entre passado e futuro,

65 No original: “le terme ‘imagination’ peut induire en erreur, car il rattache les images au sujet qui les produit, et tend à exclure l’hypothèse d’une exteriorité primitive des images par rapport au sujet”.

tanto para o sujeito individual quanto para os grupos⁶⁶ (SIMONDON, 2008, p. 15, tradução nossa).

A imaginação, nesse tipo de concepção, “não pode escapar ao projeto que a formou e que é a civilização, da qual ela é uma das articulações criadoras” (FLUSSER, 1998, p. 32). A imaginação, como se pode notar, atua como instrumento, com articulação para a criação e o futuro, mas também como efeito de um projeto, que Flusser localiza no texto *O mito do cubo* como a própria civilização. Imaginação em Flusser, assim, é uma imbricada relação entre produção e consumo de imagens (mentais e materiais), que leva em consideração todos os processos e técnicas, bem como as implicações dessa relação em nosso estar no mundo. É com base nessa perspectiva que nos parece relevante discutir uma imaginação histórica, ou seja, uma certa forma de compor e decifrar – em um jogo que é, ao mesmo tempo, artístico, maquínico e subjetivo – imagens (do passado).

O meio no qual essa imaginação é expressa, nessa visada, é um elemento decisivo. Se na escrita, opera-se uma imaginação linear, temporalmente contínua e baseada em um processo fortemente narrativo, na imaginação das imagens técnicas há uma interação material de outra ordem, com a mediação de programas. Daí a importância dos estudos das materialidades para a análise das implicações dessa imaginação história operada por imagens técnicas. Segundo Ernst, “enquanto o discurso histórico busca coerência narrativa, a estética arqueológica lida com sequências informacionais seriais e discretas que – na era da computação – ganham nova plausibilidade contra formas literárias de imaginação histórica desenvolvidas no século XIX⁶⁷” (ERNST, 2016, p. 12, tradução nossa). Nesse sentido, a imaginação histórica não poderia escapar aos programas, aos mecanismos e às leis de cola e exibição das imagens, e que contemplam certos modos de temporalizar e espacializar suas expressões visuais. Como afirma Ernst, “a diferença entre discurso subjetivo e história quase objetiva na representação do passado tornou-se uma função de sua mídia performática⁶⁸” (ERNST, 2012, p. 41, tradução nossa).

66 No original: “*Le mode complexe d’existence et de prolifération des images signalé par de nombreuses métaphores appartenant aussi bien au domaine vivant qu’au monde non-vivant (cristallisation) fait des images, soit purement mentales, soit matérialisées en objets-images, des intermédiaires entre passé et avenir, pour le sujet individuel comme pour les groupes*”.

67 No original: “*while historical discourse strives for narrative coherence, the archaeological aesthetics deals with discrete, serial strings of information which – in an age of computing – gains new plausibility against literary forms of historical imagination developed in the nineteenth century*”.

68 No original: “*the difference between subjective discourse and quasi-objective histoire in the representation of the past became a function of their performing media*”.

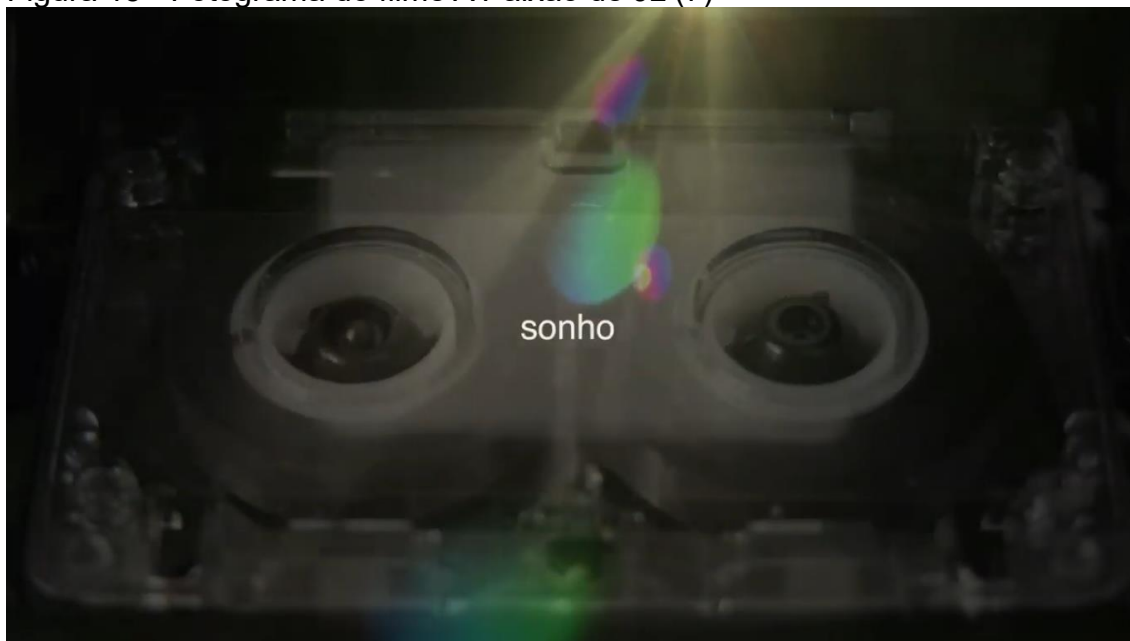
Dada a importância da materialidade do meio, vejamos algumas linhas mestras dos estudos dessa temática que repercutem, atualmente, em várias áreas e assuntos. Em um breve texto, Erick Felinto e Vinicius Andrade (2005) traçam uma historiografia com alguns autores e escolas que investiram esforços nos estudos das materialidades da comunicação. Um passo importante teria ocorrido entre os anos 50 e 70, quando os pesquisadores da chamada Escola de Toronto, Harold Innis, Eric Havelock e Marshall McLuhan, cada um à sua maneira, inserem as tecnologias comunicacionais às transformações da cultura e da subjetividade. A premissa de McLuhan, “o meio é a mensagem”, evidenciaria a dimensão material dos meios nos processos comunicacionais. Mais tarde, no final dos anos 90, tal perspectiva é retomada por Hans Ulrich Gumbrecht e outros teóricos alemães. Tem-se, novamente, um deslocamento da ideia de mediação tecnológica do campo hermenêutico para os aspectos materiais dos meios. Na visão de Felinto e Andrade, a proposta desses teóricos alemães, que lançam uma ampla coleção de ensaios intitulada *Materialidades da Comunicação*, era “esboçar um modelo teórico no qual a determinação dos sentidos do estudo dos fenômenos comunicacionais era menos importante que o estudo dos mecanismos materiais que permitiam a emergência desses sentidos” (FELINTO; ANDRADE, 2005, p. 78).

As imagens e sons do cinema e da televisão, nessa perspectiva, deixam de ser apenas um meio pelo qual é exibido um conteúdo carregado de ideologias e símbolos, que serão formados e/ou decodificados pelos telespectadores. A perspectiva das materialidades da comunicação torna mais equânime as relações entre sujeito e objeto, com uma visada menos antropocêntrica, na medida em que os dispositivos são dotados de agência, e eles próprios afetam nossos sentidos. Trata-se de aposta na dimensão não-hermenêutica da experiência, mas que participa de modulações de ações e pensamentos. O corpo, nessa abordagem, torna-se um elemento fundamental, na medida em que as tatilidades, sonoridades, sensibilidades são o foco das análises. O desenvolvimento da Internet e dos dispositivos digitais contribuíram para que as antigas formas produção e exibição entrassem em contato com novas dinâmicas corporais, novas possibilidades de interação.

Deve-se evidenciar que o enfoque nos aspectos materiais dos meios não exclui ou tenta suplantam seus efeitos simbólicos. Antes, essa corrente de pensamento concebe que nos processos cognitivos, sensoriais e de pensamento, a materialidade dos objetos é um elemento decisivo e produz efeitos tão importantes quanto aqueles

gerados pelas mensagens veiculadas. Trata-se, então, de lançar luz a um aspecto pouco explorado, senão renegado, em nossa cultura (e também dos estudos culturais). A imagem das fitas k-7, juntamente à inserção visual das palavras que essas fitas liberam, são modos de fazer ver o arquivo sonoro em *A Paixão*. Esses dois recursos serão utilizados repetidamente no filme, e são estratégias que enfatizam o arquivo em si. A imagem da materialidade do arquivo e das palavras que dão sentido hermenêutico ao arquivo são colocadas em evidência (figura 14) junto àquilo que se ouve (deve-se notar que a própria materialidade da voz de Leonilson é outro aspecto importante). Além disso, em outro trecho de *A paixão*, quando Leonilson já vivencia as debilitações drásticas em seu corpo, um áudio revela uma faceta importante nesse processo de construção de seu diário íntimo. Ele fala para o gravador: “tô me sentindo até contente de falar com você, com o gravador”. Essa fala evidencia, com efeito, o modo como os aparelhos midiáticos afetam nossa experiência e nosso imaginário, integrando o nosso “meio” como uma segunda natureza.

Figura 15 - Fotograma do filme *A Paixão* de JL (7)



Cabe então vincular essa imaginação histórica a uma ambiência, uma produção de presença causada por formas de apresentação do arquivo audiovisual. Segundo Wolfgang Ernst, o contato com o arquivo concretiza o que Johan Huizinga nomeava vagamente como “sensações históricas”. A nosso ver, a imaginação histórica está fortemente atrelada a uma sensação, uma ambiência, uma produção de

“presença” do passado. E em *A Paixão de JL*, assim como nos outros filmes analisados, nota-se que elas se conformam por uma montagem entre esses dois regimes de imagens. Em *A Paixão de JL*, a partir do ponto de vista de Leonilson, imaginamos e sentimos o passado. As imagens do filme não são montadas de modo a ilustrar didaticamente os diários recuperados. O arquivo sonoro parece ser o motor que dispara certo funcionamento e encadeamento de imagens. É como se a voz e o discurso de Leonilson despertassem as imagens de seu sono arquivístico. A visão íntima e particular de Leonilson atua como o gatilho e motor de acesso ao arquivo audiovisual. A partir de uma fala midiaticamente produzida de forma íntima e amadora, entramos em contato com certo mapa do mundo de uma época, e uma arqueologia de suas mídias, tudo isso de modo fortemente sensorial.

No contexto da pós-história, Flusser evidencia a participação direta dos programas na capacidade de produzir e consumir imagens, ou seja, o programa altera nossa forma de imaginar. A partir dessa perspectiva é que podemos refletir de que modo o jogo constante entre imagens públicas e privadas participa de nossa imaginação histórica. *A Paixão de JL* é exemplo dessas fronteiras rompidas em atravessamentos constantes e com regimes de aparência entre escalas feitos a partir de arquivos heterogêneos. Nesse sentido, a imaginação histórica que o filme convoca parece representar certa ambiência em voga em nosso arquivo. Isso ocorre em outras formas de montagem e ordenação de imagens públicas e privadas em nossa cultura, que afetam sensorialmente nossos corpos, possibilitando uma certa forma de presença do passado (público e privado). Trata-se de uma ambiência programática desses dois regimes de imagens do arquivo audiovisual. O atual contexto sugere, assim, a formação de uma sensação ou uma imaginação histórica fortemente atrelada a esses dois registros midiáticos.

4 *HOMEM COMUM E A CULTURA DO FRAGMENTO*

4.1 *Nilson e A Palavra*

Diferentemente de Waly Salomão e José Leonilson, figuras públicas da cena artístico-cultural brasileira, no filme *Homem Comum* (2015), Carlos Nader nos apresenta Nilson de Paula. Nilsão, como Nader se refere a ele em vários momentos, é um motorista de caminhão que o diretor conhece na ocasião de um projeto realizado na década de 90. Esse projeto inicial, que acabou se tornando, naquele momento, o curta *Fim da viagem*, de 1996, tratava de entrevistar motoristas de caminhão, a fim de lançar a esses homens comuns, em certo momento da entrevista, perguntas de cunho existencial, tais como: “você não acha a vida meio absurda, que nada tem sentido?”. Como afirma Wisnik, em relação a esse projeto inicial de Nader:

O filme se chamaria “Deus está no interior” e tentava extrair, no susto, os efeitos de uma passagem brusca da convivência banal à interrogação sobre o sentimento enigmático do mundo. Com um espanto ao que parece sincero, mais uma obstinação própria dos portadores da ideia fixa (tom que nunca abandona completamente, durante todo o desenrolar de “Homem Comum”), a voz off do documentarista queria saber daqueles homens práticos, acostumados às longas viagens terra a terra, se havia neles um grão de perplexidade, de angústia metafísica, de estranhamento existencial.⁶⁹

O título inicial do projeto, *Deus está no interior*, curiosamente, dialoga com a famosa acepção de Aby Warburg: “Deus está nos detalhes”. Um modo de compreender a afirmação warburguiana é relacionar essa entidade divina ao tempo: nos detalhes habita o deus tempo. Para Warburg, no âmbito da *Pathosformel*, ou seja, nas formas patéticas das obras de arte, no detalhe de gestos sutis, há uma força temporal atravessada por séculos. Essa passagem de tempo – a pós-vida das imagens – está nos detalhes da obra. Isso ocorre devido à capacidade da imagem se “movimentar” no tempo, em um jogo antropológico, psicológico e artístico, que percorre gerações por memórias materiais e imateriais. No título inicial do projeto de Nader, e em seus desdobramentos em *Homem Comum*, a entidade divina está no interior, na vida cotidiana dos homens práticos. Contudo, ali também, como veremos, o tempo é içado como um vetor decisivo e criador, tal qual um deus.

69 Cf. José Miguel Wisnik. “*Homem Comum*” é um dos mais fortes filmes feitos no Brasil. Folha de São Paulo, São Paulo. 15/01/2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/01/1849545-homem-comum-e-dos-mais-fortes-e-singulares-filmes-feitos-no-brasil.shtml> Acesso em 09/03/2020.

A partir desse projeto inicial, Nader irá acompanhar – e registrar – a vida de Nilson por duas décadas (figura 15). Trata-se de um primeiro dado temporal que o filme explora. Há uma temporalidade nessas imagens atrelada ao cotidiano, a uma maneira de registro processual do dia a dia. Vemos, no filme, a temporalidade de um arquivo em construção, bem como seus resultados nas mudanças de certos detalhes de Nilson, de sua família e também de Nader. Sentimos e vemos o tempo atravessar aquelas vidas pelas variações de seus corpos e pensamento, e também pela variação da materialidade dos registros, pois a qualidade e textura da imagem, no período de duas décadas, varia consideravelmente.

Figura 16 - Fotograma do filme Homem Comum (1)



O fato de Nilson ser um personagem prosaico reforça, a todo momento, o tempo da vida doméstica. Nesse sentido, esse “fundo de vídeos” que Nader produz se aproxima esteticamente dos chamados *filmes de família*. Tal categoria, conforme afirma Patricia Zimmermann, refere-se a “filmes produzidos por pessoas comuns no dia a dia, e registram nascimentos, brincadeiras, feriados e rituais de família”⁷⁰ (ZIMMERMANN, 1988, p. 09, tradução nossa). A bem dizer, Nader não é uma pessoa comum. Entretanto, isso também é problematizado no filme. Primeiramente, pelo fato de o filme acontecer de forma processual, sem uma ideia fechada *a priori*. De outro

⁷⁰ No original: (...) movies produced by everyday people, movies about births, playing, parenting, holidays and family rituals.

lado, Nader torna-se, em certa medida, parte da família de Nilson, e assume uma posição privilegiada para acompanhar rituais e conflitos familiares mais íntimos – muitas vezes ficcionalizando, propondo cenas e instigando certos debates.

O filme de compilação exemplar no filão “filmes de família”, *Album de família* (1986), de Alan Berliner, retrata a vida doméstica americana entre as décadas de 1920 e 1940. O filme trabalha com imagens de arquivos privados, e forja a estrutura cronológica da vida em família: nascimento, crescimento das crianças, encontros amorosos, casamentos, e conclui com imagens de idosos em reuniões familiares. Segundo Patricia Zimmermann, as imagens domésticas do filme sugerem “as relações históricas dentro das amplas construções sociais”, mostrando, de um lado, “a ressurreição da esfera privada onde a ordem psicológica pode ser imposta”, e de outro lado, a “parte de nossa psiquê e história pública coletiva⁷¹.” (ZIMMERMANN, 1988, p. 09, tradução nossa). Para realizar o filme, Berliner torna-se um “arquivista amador de filmes caseiros⁷²” (ZIMMERMANN, 1988, p. 10, tradução nossa) e gasta quatro anos procurando e comprando rolos de filme produzidos por famílias americanas das primeiras décadas do século XX. Em *Homem Comum*, o significativo arquivo de imagens da vida de Nilson, de forma diferente, é produzido pelo próprio realizador Carlos Nader ao longo de duas décadas. A ideia para o projeto inicial, conforme Nader explicita no filme, está vinculada ao seu assombro, naquela época, ao filme *A Palavra* (1955), de Carl Theodor Dreyer, que também será utilizado na montagem de *Homem Comum*.

Marcado por influências do expressionismo alemão e do “teatro íntimo”, de Strindberg, *A Palavra* pode ser identificado, segundo Paul Schrader (2018), por seu estilo transcendental (figura 16). A história do filme do realizador dinamarquês é centrada na família camponesa Borgen. Morten, o patriarca, possui três filhos: Mikkel, homem sem fé e casado com Inger, que está grávida do terceiro filho; Johannes, que acredita ser Jesus Cristo; e Anders, que está apaixonado por Anne, filha do líder religioso da comunidade, Peter. O austero Morten, inicialmente, vai contra o matrimônio do filho Anders com Anne, mas muda de opinião ao descobrir que Peter

71 No original: *The home-movie images in the film suggest the historical relations of the family within larger social constructs (...) the family as the resuscitation of the private sphere where psychological order can be imposed. (...) The Family Album does not resolve these contradictions, but, rather, explores and exposes them as part of our collective psyche and collective public history.*

72 No original: *To produce the film, Berliner became an amateur archivist of home-movie footage.*

também havia recusado a mão de sua filha a Anders. Assim, Morten tenta convencer o líder religioso, que condiciona o aceite à participação de Morten e Anders em sua congregação. Em meio a essa conversa, Morten recebe a notícia de que sua nora Inger está com complicações no parto. Peter, na tentativa de despertar a fé de Morten, afirma que uma possível morte de Inger seria um castigo causado por sua falta de fé. Eles retornam à casa, e lá descobrem que, para salvar a vida de Inger, o médico teve que forçar um aborto. Johannes, desolado, diz ao pai que a morte de Inger está próxima, e que é necessário que ele tenha fé. O pai contra-argumenta e, de repente, Inger falece. No funeral, Peter percebe que agiu de forma imprudente, e permite o casamento de Anders com sua filha. Nesse momento, Johannes se aproxima do caixão aberto e anuncia que Inger pode renascer da morte, caso a família tenha fé. Ao longo da prece de Johannes, Inger começa a respirar, em um despertar lento. Com o milagre da ressurreição, Morten e Peter esquecem suas diferenças religiosas e Mikkel abraça a esposa: “Agora a vida começa pra nós”, ele afirma. Inger, com um olhar perdido e contemplativo, sussurra: “Vida...”.

A história do filme, todavia, é apenas parcialmente resgatada em *Homem Comum*, pois apenas alguns fragmentos são utilizados. A história em “estilo transcendental” do filme de Dreyer é intersectada, no filme de Nader, à história em “estilo caseiro” de Nilson de Paula. O filme de Dreyer, em preto e branco, com seu valor cinematográfico, é confrontado com as imagens de “baixa qualidade” da vida de Nilson. Além disso, a história dos Borgen, mesmo dentro do filme, possui uma temporalidade diegética própria, a qual entra em contato e contraste com o tempo do cotidiano de Nilson. Assim, o encontro e a montagem desses dois regimes de imagens coloca o tempo em evidência. Entre o filme de Dreyer e o filme de Nader, nasce um jogo temporal por entre seus personagens. É possível visualizar e sentir esse encontro em dois contextos: o tempo do “cinema” e o tempo da “vida privada”. Isso ocorre devido às diferenças materiais, narrativas e estilísticas das imagens de Dreyer e das imagens de Nader. Dreyer faz referência à história do cinema, à película ancorada na linguagem clássica, ao ato de criação, ao pacto da encenação. Nilson e Nader, de outro lado, representam a imagem videográfica que se apoderou da vida cotidiana, é o registro anunciado e refletido. Quando a imagem do filme de Dreyer encontra a imagem de Nilson, na mágica dessa colagem, o tempo fica exposto. Não é apenas a representação do tempo que se desenrola por imagens, mas uma experiência de ser afetado pelo tempo que acompanha o contexto de cada um desses regimes de

imagens. Christa Blümlinger (2013) argumenta que os filmes artísticos de arquivo podem ser lidos como obras que, liberados dos constrangimentos histórico-narrativos, capturam o olhar e conduzem assim diretamente à percepção de uma pura temporalidade. *Homem Comum*, com efeito, não abole completamente a dimensão histórico-narrativa, mas a torna mais complexa. Nader nos mostra, neste filme, como as operações desses dois arquivos ensejam certas formas temporais.

Figura 17 - Fotograma do filme *Homem Comum* (2)



4.2 O tempo exposto: imbricações, torções e sobrevivências

Do ponto de vista do espectador de cinema, há o tempo da exibição do filme e o tempo interno de sua narrativa, que a teoria cinematográfica denomina como tempo diegético. Sabe-se que as formas de montagem predominantes do arquivo audiovisual no século XX (ao menos até a difusão massiva da televisão) estava inserida em uma “forma cinema” (PARENTE, 2008) que tinha, em média, duas horas de duração e uma narrativa centrada na ação (um tempo que está condicionado à ação, na fórmula deleuziana da imagem-movimento). Como afirma Marry Ann Doane:

Apesar do domínio das atualidades na primeira década do cinema, apesar do imenso fascínio pela relação da câmera com o “tempo real” e o movimento, a narrativa rapidamente se torna o método dominante de estruturação de tempo. Nascido da aspiração de representar ou armazenar o tempo, o cinema

deve se contentar em produzir o tempo como efeito.⁷³ (DOANE, 2002, p. 67, tradução nossa).

Essa “forma cinema”, segundo André Parente, “é um modelo de representação nascido em torno de 1910 e que tem relação com uma série de experiências articuladas a um tipo de subjetividade que emerge no século XIX” (PARENTE, 2008, p. 53). O funcionamento da temporalidade da “forma cinema” é retratado em certo momento de *Homem Comum*, quando a família de Nilson, no conforto de sua sala, assiste ao filme de Dreyer na televisão. Assistir ao filme pela televisão é, com efeito, uma variação dessa “forma cinema”, e na certa um vetor de privatização dessa experiência. É curioso esse momento, pois a câmera aponta para o espectador. Nota-se, ali, como as mudanças tecnológicas (cinema sonoro, televisão, vídeo, imagem digital) não impediram a manutenção temporal e narrativa da “forma cinema”. Com efeito, o tempo diegético da narrativa clássica é construído de acordo com uma montagem calcada em *raccords* entre planos e um desenvolvimento da história através das ações das personagens.

Entretanto, em *Homem Comum*, que transcorre ao longo de aproximadamente duas horas, essas ações são interrompidas, e o tempo não mais se curva à ação das personagens. Na utilização feita com o filme de Dreyer, as ações são intercaladas com as imagens de Nilson. No uso diferido do filme de Dreyer, sua qualidade temporal é também alterada. Assim, apesar de aludir ao tempo do cinema, ou à “forma cinema”, a montagem de *Homem Comum* não se filia à narrativa clássica, na medida em que interrompe o fluxo do filme de Dreyer constantemente, e cria figuras temporais singulares. Na verdade, o filme de Dreyer funciona em *Homem Comum* como uma visão momentânea, espécie de reminiscência de Carlos Nader, a fim de fazer brilhar uma memória passada.

Nesse sentido, o filme de Dreyer, em *Homem Comum*, tem uma função que nos remete ao cinema de atração. A noção de atração no cinema, conforme explica André Parente (2008), está relacionado a duas formas de interrupção do fluxo narrativo: vinculado ao pensamento de Roland Barthes e Jean-François Lyotard, estaria a questão da parada na imagem, ou seja, algo (seja de natureza afetiva, perceptiva ou política) que desloca o fluxo narrativo; e, mais recentemente, vinculado

73 No original: *Despite the dominance of the actuality in the first decade of the cinema, despite the extensive fascination with the camera's relation to "real time" and mouvement, narrative very quickly becomes its dominant method of structuring time. Born of the aspiration to represent or store time, the cinema must content itself with producing time as an effect.*

aos estudos de Tom Gunnig e André Gaudreault, estaria a perspectiva que utiliza o termo cinema de atração para caracterizar o cinema dos primeiros tempos, que privilegiava a imagem em detrimento do fluxo narrativo. A noção de atração, nesse sentido, também pode ser utilizada para apontar as suspensões momentâneas na narrativa. Segundo Viva Paci, “a atração no cinema descreve aquelas imagens e momentos de um filme que, como uma presença fulgural, visões ou aparições, imediatos e ilusórios, são descolados da narração, momentos de pura potencialidade do ato de ver⁷⁴”. (PACI, 2009, p. 109, tradução nossa). É nesse sentido que *Homem Comum* faz de *A Palavra* uma atração. Não se trata de uma abolição total da narrativa, mas uma apropriação que constrói, por interrupções e parada na forma original da obra, um novo fluxo. Ainda nessa perspectiva, pode-se notar que muitos filmes de ficção inserem imagens amadoras como uma forma de explorar certas memórias das personagens. No ensaio *Glimpses of Beauty: Beyond Happiness Amateur Images and Institutional Cinema*, Viva Paci explora alguns filmes que utilizam esse recurso narrativo. Para a autora, o cinema dominante, muitas vezes, usa os filmes amadores (filmes de família, filmes de arquivos falsos, com qualidade e estética dos formatos 16mm, 8mm, Super 8, vídeo e vídeo digital) para mostrar certas características do passado das personagens. A conclusão da autora é a de que esses filmes são constituídos a partir de um passado que precisa ser ressuscitado, ou que precisa ser re-emergido, condensado, apontado. Além disso, Paci afirma que:

Instituições que são completamente fundamentais para nós hoje em dia, como o *YouTube* [...], representam um novo fenômeno, onde imagens amadoras são arquivadas e visualizadas como imagens do cinema institucional e onde se tornam imagens-chave. Por outro lado, as imagens extraídas do cinema institucional são encontradas no *YouTube* como se fossem privadas: elas são transformadas em imagens amadoras pela edição e por causa dos comentários privados que os usuários do *YouTube* deixam registrados. Não desejo inferir muita causalidade nisso, mas o fato de hoje imagens profissionais e amadoras serem cada vez mais interligadas certamente afeta as formas do cinema contemporâneo⁷⁵. (PACI, 2009, p. 15, tradução nossa).

74 No original: *Attraction in cinema describes those images and moments in a film that, like sparkles of presence, visions or apparitions, immediate and elusive, are detached from the narration, moments of pure enhancement of the act of seeing.*

75 No original: *Institutions that are completely key to us these days, such as the YouTube (...), represent a new phenomenon, where amateur images are archived and viewed like images of institutional cinema, and where they become key images. On the other hand, the images extracted from the institutional cinema are found on YouTube as though they were private: they are turned into amateur images by their editing and because of the private commentary that YouTube users leave behind. I do not wish infer too much causality by this, but the fact that professional images and amateur images are today more and more interlinked certainly has an effect on the forms of contemporary cinema.*

As alterações temporais que *Homem Comum* realiza em um filme clássico estão inseridas, assim, na lógica da *pós-produção* (BOURRIAUD, 2009) encontrada em várias expressões artísticas que reprogramam o tempo. Um caso bem interessante, que vai no caminho oposto da fragmentação, é a instalação de Douglas Gordon, *24 hours Psycho*. A migração da conhecida obra de Alfred Hitchcock, *Psicose*, para o espaço do museu, já induziria a um novo modo de recepção. Atrelado a isso, Gordon retardou o filme de aproximadamente duas horas, deixando-o com um total de exibição de 24 horas. Na análise que faz da obra de Gordon, Fatorelli argumenta que “estender a projeção de um longa-metragem pelo período de 24 horas supõe um domínio sobre o modo de exibição interdito às salas de projeção convencionais, sujeitas ao tempo de projeção demandado pelo filmes comerciais” (FATORELLI, 2013, p. 117).

Como se nota, tempo e percepção, nessas propostas de manipulação e apropriação de obras, são fortemente alteradas. No caso de *Homem Comum*, é por meio da utilização e da manipulação temporal de dois conjuntos de imagens bem distintos que a percepção sobre eles é alterada. No filme, é a relação entre esses dois regimes de imagens que desestabiliza suas “formas originais” – a forma cinema e a forma vídeo de família – criando um mesmo espaço/tempo de aparência entre elas. No momento em que o tempo “original” é interrompido, surge, a partir da fragmentação, um olhar crítico que provoca uma percepção solidária e de cooperação entre esses diferentes arquivos.

Em *Homem Comum*, o ato de velar um corpo é uma *Pathosformel* importante para a conexão desses dois regimes de imagens. Um dos momentos mais instigantes do filme é quando Nilson encena sua própria morte. Trata-se de uma encenação proposta por Carlos Nader. Na montagem do filme, esse momento tem um efeito surpresa, pois a revelação de que se trata de uma encenação ocorre somente após observarmos a imagem de Nilson em um caixão – rodeado por flores e coberto por um véu – por alguns segundos. A revelação acontece quando a voz de Nader invade o plano fúnebre: “tá tudo tranquilo aí, Nilsão?”. Então Nilson responde: “por enquanto está!”. Nesse momento, há um cruzamento temporal que projeta Nilson no futuro, e sua resposta, mais do que sua própria presença viva dentro do caixão, traz um elo desse futuro com sua condição no presente: “por enquanto” – puro movimento temporal de um presente mutável. Apesar de Nilson morrer antes da finalização do filme, é sua imagem viva no caixão que faz uma projeção temporal de sua morte, e

que sua fala, de forma prosaica, reitera: por enquanto. Nota-se, nesse tipo de fala, porque o personagem Nilson atraia tanto a Nader. O modo como ele se refere à finitude é contrastante à morte de Inger que, ao ser ressuscitada, afere apenas a palavra “vida” em um sussurro enigmático. Além da clara relação com a imagem de Inger no caixão, e tudo aquilo que ela representa na narrativa de Dreyer, a imagem de Nilson se relaciona também com a morte de sua esposa, Jane (figuras 17 e 18). Afinal, foi na ocasião da morte de Jane que Nilson entrou em contato com Carlos Nader, e as filmagens foram retomadas.

É nesse jogo intensivo, com relações de proximidade sutis, que se cria uma dinâmica temporal em que o tempo não obedece a uma lógica linear, nem nunca se estabiliza. Ele está sempre sofrendo torções, ampliações e contrações, aproximando o futuro do presente, e outras vezes o passado do presente. Os dois regimes de imagens vão costurando um tempo complexo, formado pelas imagens de arquivo mais recente de Nilson, com outras tantas imagens de sua vida mais jovem, e imagens do filme de Dreyer. Os diferentes tempos desses arquivos vão sendo expostos e criando imbricações de acordo com certos detalhes que, paulatinamente, o filme evidencia.

Figura 18 - Fotograma do filme Homem Comum (3)



Figura 19 - Fotograma do filme *Homem Comum* (4)



Em suas análises acerca dos tempos complexos que o cinema moderno produz, Deleuze descreve algumas figuras: tempo bifurcado, simultaneidades temporais, tempo espiralado, labirintos de tempo. No conjunto de filmes analisados por Deleuze, essas imagens diretas do tempo surgem em função da narrativa e das formas de operar os cortes, não os submetendo mais às ações e aos elos espaço-temporais entre os planos (*raccords*). Em *Homem Comum*, diferentemente, as imagens diretas do tempo aparecem, sobretudo, pelas “comparações” entre as imagens do tempo gerada por cada um desses arquivos. Isso porque lidamos, a todo momento, com o “tempo histórico” de cada imagem, ou seja, o contexto e época em que foram produzidas e que esse tipo de montagem faz ver. É essa percepção que acentua um certo caráter histórico das imagens que vemos, seu valor documental qualquer. Como afirma Dominique Païni, “qualquer filme projetado é um índice de um pedaço da duração do mundo⁷⁶”. (PAÏNI, 2002, p. 13, tradução nossa).

Tomemos novamente, como exemplo, a sequência em que a família de Nilson vê o filme de Dreyer. Na montagem operada, nota-se certo “movimento” das imagens no tempo, no sentido de fazer notar os modos de as imagens e sons se deslocarem no tempo, em diferentes contextos e épocas. A exibição do filme no ambiente privado é um recorte enfatizado, e insere uma camada temporal nova à obra de Dreyer, pois

⁷⁶ No original: *Tout film projeté est un index d'un morceau de la durée du monde.*

ele está atravessado ao “tempo histórico” daquela família naquela sala. A exposição do “movimento” das imagens no tempo é sugerido através da montagem.

O resultado dessa montagem arqueológica de dois regimes de imagens, que representam tempos igualmente distintos, nos serve então de referência para vislumbrar certas operações temporais que vivemos atualmente, através de montagens entre imagens oficiais e amadoras que, de forma diversa, são capitalisticamente incentivadas. Nesses processos necessariamente criativos, ainda que com estratégias potencialmente perversas (a ética das montagens é um tópico importante, mas que não abordamos neste trabalho), a temporalidade fragmentada cria uma presença (imaginação) histórica que não se filia à historicidade, mas a uma experiência do passado iluminado por memórias coletivas e privadas, monumentais e cotidianas, vistas e jamais vistas. Como vislumbrava Flusser acerca dessa potencialidade do corte:

Pego uma tesoura e retalho a película. Como o rolo do filme representa o tempo, os cortes representam épocas no tempo. Faca e tesoura são instrumentos da razão. A razão é uma função cortante, racionalizante. Interfiro no tempo racionalmente, usando o ratio. Depois colo aquilo. Alguém ainda devia se dedicar à fenomenologia da cola. Colar, *to stick*, e ainda melhor, *coller*, tem a ver com criatividade. [...] Surge algo que não podemos chamar de nada além de História. Sabemos que não é História. Não tem nada a ver com História no sentido da historicidade [...]. (FLUSSER, 2014, p. 226).

Homem Comum parece, assim, demonstrar algo muito próprio dos processos de montagens de nosso arquivo audiovisual: uma potencialização das formas de acesso e reprogramação de arquivos heterogêneos, que cria uma imaginação histórica feita de fragmentos, por imagens e sons cortados e re-cortados.

4.3 O tempo de Nader

De outra perspectiva, podemos notar, em *Homem Comum*, uma construção temporal fortemente ancorada na subjetividade do realizador Carlos Nader. No filme, as linhas temporais anacrônicas são costuradas, explicitamente, pelo cineasta. A própria relação entre as imagens de Nilson e o filme de Dreyer parte de uma inquietação de Nader. Todo o encadeamento do filme, e suas costuras temporais, são condicionadas ao gesto do realizador em relação ao material de arquivo. Há uma primeira condição temporal: o período de vinte anos em que foram registradas. Em vários momentos, Nader deixa claro as motivações para filmar e retomar as filmagens.

Por isso, a relação entre elas, na própria montagem, encadeia uma temporalidade perpassada por sua subjetividade. Nesse sentido, podemos tomar a figura do realizador como um aparelho que programa esses tempos.

A voz *off* de Carlos Nader é um recurso que irá pontuar e sugerir esse tempo subjetivo. Nesse sentido, o filme fala de uma forma de temporalizar imagens a partir de um crivo pessoal. As aproximações entre imagens heterogêneas surgem, muitas vezes, de acordo com as memórias pessoais do realizador suscitadas por sua voz. Ou melhor, temos uma espécie de tempo subjetivo que se manifesta a partir desses dois regimes de imagens. Carlos Nader pode ser visto, assim, como um operador de tempos, na medida em que manipula o arquivo audiovisual. Ele opera aparelhos, e aparelhos induzem suas possibilidades de ação. Sua criação é individualizada pelo aparelho. Vilém Flusser nota esse papel privilegiado do cineasta (e do programador) para operar o tempo no cinema. Em uma de seus últimos cursos, Flusser afirmava que:

O cineasta pode mais. Ele não pode apenas fazer flashbacks, retardar a velocidade ou acelerar a História: ele pode estruturar histórias e tempos como quiser. Ele pode, por exemplo, fazer o tempo girar em círculos como no tempo mágico ou fazer equações de tempo [...]. Da fita do filme ele pode fazer uma fita de Möbius” (FLUSSER, 2014, p. 224-225).

Ele então finaliza esse pensamento afirmando que: “o cineasta é muito mais poderoso do que o deus da consciência histórica. Ele compõe o tempo; está acima dele e o compõe. (FLUSSER, 2014, p. 225). Qual o resultado dessas operações em *Homem Comum*?

Os registros de Nader são conformados em duas linhas temporais: o “presente”, com filmagens de 2010, 2011 e 2012; e o passado, com filmagens de 1995, 1996 e 1999. Entre eles, acompanhamos a história de Nilson de modo não linear e perpassada pela história de Dreyer. As filmagens do passado mostram o caminhoneiro paranaense casado com Jane de Paula e com a filha pequena, Nilciane de Paula. As filmagens do presente, por sua vez, são retomadas por ocasião da morte de Jane. Numa conversa de Carlos com Nilson, em determinado momento, o diretor explicita como ocorreu esse reencontro: “no momento em que a Jane morreu, no momento crucial da sua vida, você me chamou, mas você pediu que eu fosse com a câmera, você convidou o filme pro enterro [...] esse filme só existe por causa disso, ele não continuaria se não fosse esse convite”.

O filme demonstra os efeitos das imagens na memória do realizador ao longo do tempo, bem como a força desse tempo para desencadear percepções sobre essas imagens (e também de produzir outras). Trata-se de um filme processo, que foi concebido em uma dinâmica de acasos e intenções, ao longo de duas décadas. Muitas narrativas se chocam, se encontram e se divergem na montagem do filme de Carlos Nader. A marcação temporal da realização dessas imagens, desse modo, é fortemente pontuada e explicitada. Nader comenta, em muitas dessas imagens, seu contexto, sua articulação com outras imagens. Desse ponto de vista, nos expõe como essa memória opera e monta o tempo das imagens. Curiosamente, nessa relação, há um embate entre as imagens de Nilsão, realizadas ao longo de 20 anos, em diferentes contextos, e as imagens de *A palavra*, de Dreyer. *Homem comum* é um filme que reflete sobre o tempo das e nas imagens através de um tempo subjetivo e pessoal.

Os filmes de Carlos Nader, a nosso ver, produzem uma montagem que reflete um *modus operandi* da temporalidade contemporânea, que é percebida em meio a fragmentos desses dois regimes de imagens. Nessa perspectiva, parece interessante “imaginar” o cineasta como o arquivo audiovisual, como se pudéssemos, por um instante, vincular as leis de funcionamento temporal desse arquivo à forma Carlos Nader, um sujeito-arquivo pós-histórico (o cérebro de Nader como imagem privilegiada do arquivo audiovisual). Deve-se enfatizar que é também esse arquivo audiovisual que possibilita as operações de Nader, pois o arquivo modula e é modulável. Assim, os filmes do cineasta parecem refletir não apenas o que o diretor é capaz de fazer com as imagens de arquivo “públicas” e “privadas”, mas também de que modo esses elementos maquínicos (o vídeo, a câmera, as tecnologias de arquivo atuais) conduzem sua prática artística.

4.4 Tempo e subjetividade moderna

Antes de avançarmos nas relações temporais que as imagens públicas e privadas conformam na obra de Nader, bem como na cultura contemporânea, cumpre destacar, a partir de um recuo histórico, algumas forças que ajudaram a produzir esse “tipo de subjetividade que emerge no século XIX”, como argumentou André Parente acima. Para notar mais detalhadamente algumas linhas mestras desse processo, vejamos como Jonathan Crary, em suas teses sobre as *Técnicas do observador*, relaciona a experiência do tempo nessa subjetividade moderna nascente. Crary

estuda, como ele próprio nomeia, a “modernização da percepção no século XIX”. Essa modernização, para Crary, baseia-se em uma reconfiguração do sistema óptico e do modelo epistemológico vigentes nos séculos XVII e XVIII. Para sua complexa tessitura, Crary toma como pressuposto os processos de institucionalização e racionalização da atividade humana estudados por Foucault, e também as alterações na experiência urbana e o nascimento da figura do flâneur, tal como esmiuçado com agudeza nos escritos de Walter Benjamin. Nesse contexto, o autor irá propor suas teses sobre a construção desse novo observador, entendido por ele como efeito da construção de um novo tipo de sujeito no século XIX. Um dos caminhos trilhados por Crary é a análise desses modelos perceptivos a partir de diferentes técnicas adjacentes a eles.

A câmera obscura, de um lado, seria o modelo pelo qual teria se constituído o observador dos séculos XVII e XVIII. O estereoscópio, por sua vez, é o instrumento que teria carregado os traços mais pregnantes do observador do século XIX. Os modos de produção e utilização dessas técnicas abarcariam, para Crary, um conjunto de características de seus observadores. Vale lembrar que essa análise de Crary, bem como a análise que aqui tecemos, não pressupõe um único modelo de observador que, em certo momento, é ultrapassado por outro. Deve-se deixar claro que, em um dado período histórico, muitos devem ser os “modelos” de observador, de técnicas e de saberes. Entre eles, muitos são os acúmulos, as reverberações, os diálogos e as comutações que se processam incessantemente. Porém, no interior desse processo, parece haver linhas mestras que, por contaminações e inflexões entre si, impulsionaram certas formas mais hegemônicas.

A câmera obscura evidenciaria, para Crary, uma série de práticas e saberes que se desenvolveram ao longo dos séculos XVII e XVIII. Os princípios estruturais e ópticos da câmera obscura se coadunariam com o paradigma dominante, no qual se inscrevia o status do observador. Daí a câmera obscura ter sido usada ao longo desses séculos como modelo para explicar a visão humana, bem como para representar a relação do receptor com o mundo externo. Nesse caso, o próprio olho era entendido como uma lente, pois a lógica dos raios luminosos de base newtoniana, operada em seu mecanismo, evidenciava uma percepção assegurada tanto para o pólo sujeito quanto para o pólo objeto. Assim, as imagens da câmera obscura não eram tidas como efeitos de um “corpo complexo”, mas resultado de uma lógica física que a racionalidade dominava.

A partir das três primeiras décadas do século XIX esse modelo, e juntamente com ele seu campo epistemológico e técnico, passam por profundas mutações. Segundo Crary, “a subjetividade corpórea do observador, que estava a priori excluída do conceito da câmera obscura, repentinamente se torna o local no qual o observador é possível” (CRARY, 1992, p.69). O trabalho de Goethe em *A teoria das cores*, de 1810, é apontado pelo autor como uma obra em que o uso da câmera obscura entra em colapso. Crary apresenta um experimento descrito por Goethe que exemplifica bem isso. Trata-se de uma experiência no interior da câmera obscura, na qual o sujeito observaria, inicialmente, a parte iluminada do aparelho. Em seguida, com o fechamento do orifício de entrada da luz, ele vislumbraria, na escuridão, uma imagem circular com variações cromáticas. Tal variação seria resultado da espessura de um corpo, em suas reações fisiológicas. Tais cores seriam fisiológicas. Crary observa que “o corpo humano, em toda sua contingência e especificidade, gera ‘o spectrum de outras cores’ e dessa forma a atividade produtora da experiência óptica” (CRARY, 1992, p.69). Através de Goethe, Crary sustenta que se anuncia uma desordem e uma negação da câmera obscura tanto como sistema óptico quanto como figura epistemológica. A visão, mais do que uma forma privilegiada de conhecimento, torna-se, ela própria, um objeto de saber e de observação. Há que se lembrar que é nesse contexto que se iniciam os estudos sobre as funções do cérebro, que contava com o campo da fisiologia como um de seus principais aportes. O estereoscópio, como mencionamos, é visto por Crary como a técnica expressiva desse novo modelo de observador. Através da observação de pares de fotografias ou imagens vistas de pontos diferentes, que resultava numa visão tridimensional, o instrumento colocava o próprio sujeito – e seu corpo – como o lócus produtor da experiência óptica. Essa visão corporificada, ao longo dessas primeiras décadas do século XIX, demandaria, ainda, uma série de outros instrumentos e de técnicas. Tais artefatos não tardariam a entrar nas formas de entretenimento da nascente cultura de massa. Dentre os instrumentos que se popularizaram nos lares burgueses, Crary cita o taumatoscópio e o caleidoscópio. Apesar de Crary não abordar essa questão no âmbito do público e do privado, nota-se que, na gênese desse observador moderno, os aparelhos e suas relações de poder-saber atuaram, desde sempre, nas duas esferas sociais.

A fotografia, nessa visada, torna-se um componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, e não apenas como parte de um continuum da história da representação visual. Crary enfatiza que o “sujeito da fotografia” operaria

novas relações sensitivas, epistemológicas e técnicas. Ele nota como a fotografia adentra não somente em âmbitos “artísticos”, mas também em instituições como a polícia e a psiquiatria, como meio auxiliar de seus objetivos: classificando e medindo aqueles instantes capturados. A lógica de tais instituições agrega a inteligibilidade fotográfica em seu saber, inserindo tal modelo perceptivo em suas estratégias. Além disso, cabe mencionar que a fotografia participou fortemente de práticas privadas, como a *carte de visite*. Patenteado por André Disderi, esse modelo tratava da produção de pequenos retratos da burguesia e sua respectiva circulação entre parentes e amigos. Beatriz Jaguaribe, em seu ensaio *O visível e os invisíveis*, ressalta que a *carte de visite* não era apenas um formato ou uma tecnologia, mas “um 'dispositivo' com profundas implicações sociais” (JAGUARIBE, 2007, p.45). Isso porque cidadãos burgueses eram personalizados pelo retrato, valorizados em sua figura e posição social, de modo que os álbuns de *carte de visite* formavam uma espécie de comunidade visível da boa sociedade. Além disso, os retratados da *carte de visite* adquiriam seu traço característico, sua peculiaridade. Porém, o “retrato fotográfico do século XIX resulta de um delicadíssimo processo de individuação por distinção, que deve, por um lado, dignificar sem sobressair, e, por outro, distinguir sem disparatar” (JAGUARIBE, 2007, p. 46).

É então nesse contexto, ainda segundo Crary, que a temporalidade é introduzida como um inescapável componente da observação. Na medida em que é o corpo – com suas ligações nervosas e com um cérebro – que produz a experiência óptica, a apreensão do “mundo” passa, necessariamente, a ser estabelecida em certa duração. Se a simultaneidade era conferida ao observador na câmera obscura, visão e temporalidade, no alvorecer do século XIX, tornam-se inseparáveis. A técnica cinematográfica, já no final do século XIX, parece se inscrever nesse registro, uma vez que a simulação dos movimentos assume uma fórmula que, para além do campo científico, passa a ter implicações políticas, econômicas e artísticas.

O que gostaríamos de destacar dessas análises de Crary, sobretudo, são as experiências temporais solicitadas a esse corpo a partir de certos aparatos técnicos. Nesse sentido, trata-se menos da ênfase na centralidade do corpo na modernidade do que a reconfiguração da temporalidade que o atravessa por um conjunto de aparatos e técnicas. Esse pressuposto nos permite avançar na tese de que o regime temporal construído por Nader em *Homem Comum* acontece pelo funcionamentos de certos aparelhos que, em suas múltiplas relações de poder-saber, reprogramam

formas temporais. Trata-se de uma produção temporal construída por aparelhos de outra ordem, com funções e programas forjados em regimes econômicos, culturais e sociais que não correspondem mais às sociedades do século XIX. Como aponta Gumbrecht, a “configuração do tempo desenvolvida no início do século XIX se seguiu, nos últimos cinquenta anos (e com efeitos cada dia mais evidentes), uma outra configuração para a qual ainda não existe nome.” (GUMBRECHT, 2015, p. 14). Uma dessas alterações parece ser o modo de disponibilizar, por um mesmo mecanismo de transferência de dados a partir de estocagem e acesso digital, materiais audiovisuais que costumávamos dividir entre profissional ou amador.

4.5 Tempo dos aparelhos

Para Mary Ann Doane, a fotografia e as tecnologias cinemáticas possuem um papel central nas formas como, a partir do final do século XIX, o tempo começa a ser representado. Para Doane (2002), a fotografia, a fonografia e o cinema são cruciais para a reconfiguração do tempo da modernidade e sua representabilidade. Tal visão é também compartilhada por vários autores, como Andreas Huyssen (*apud* DOANE, 2002, p. 04), quando afirma que “a problemática da mídia [...] é central na maneira como vivemos estruturas de temporalidades em nossa cultura”⁷⁷. Trata-se, nesse sentido, de focar na realidade dos aparelhos em suas formas de temporalizar. Como afirma Doane (p. 34), “antes da invenção da fonografia e do cinema, textos escritos e partituras eram os únicos meios de preservar o tempo”⁷⁸. Com efeito, com a lógica cinemática, o tempo passa a ser operado por técnicas bem diferentes da linearidade da máquina de escrita.

O aparelho, segundo a perspectiva flusseriana, é a realização técnica de todo mecanismo de cola e exibição. Ao longo do século XX, de um ponto de vista das formas de arquivamento de imagens, as produções de cunho mais amador se desenvolveram por meio das câmeras de 16mm, 8mm, super 8 e vídeo/vídeo digital. As imagens oficiais e institucionais, do cinema e da televisão, principalmente, pertenciam a máquinas mais sofisticadas, que garantiam sua distinção e distribuição

⁷⁷ No original: *The issue of media (...) is central to the way we live structures of temporalities in our culture.*

⁷⁸ No original: *Before the invention of phonography and cinema, written texts and musical scores were the only means of preserving time.*

massiva. Entre elas, podemos citar o filme de 35mm, integrado a todo o dispositivo cinema, e as fitas betas, o sistema de transmissão e demais aparelhos produção e recepção televisiva.

Em *Homem Comum*, vemos Carlos Nader produzir um arquivo de imagens e sons ao longo de vinte anos. Os aparelhos estão ali presentes de modo implícito. É devido à presença de câmera que Nilson diz “eu te amo” pela primeira vez à filha. É na presença da câmera que ele vela o corpo de sua esposa. Mas é também a televisão que apresenta o filme de Dreyer à família, é pela televisão que eles veem imagens que Nader fez anos antes com eles. É a realidade do filme para nós, espectadores, que revela também certas características do aparelho. No filme, presenciamos as imagens sendo feitas e recuperadas pelos aparelhos. Se os aparelhos conformam certa visibilidade, e promovem certa experiência temporal, *Homem Comum* é parte desse universo, e os aparelhos que permitem o vir a ser do filme pode revelar algumas pistas dessa temporalidade marcada por imagens oficiais e amadoras. Se focarmos, por exemplo, no processo de edição do filme, poderemos afirmar que há processos de retradução dessas imagens para um suporte digital. Todas as imagens são digitalizadas. Nesses processos, as temporalidades não parecem ser reduzidas ao tempo do digital. Os tempos nos quais foram produzidas passam a integrar as novas variações e deslocamentos da imagem e do som.

Nesse sentido, caberia indagar se na relação entre as imagens oficiais e amadoras, tal como as diferenciamos nesta tese, haveria uma diferença em suas formas de temporalizar em razão de seus respectivos aparelhos. Sem querer adentrar em um terreno de especificidades técnicas, cumpre notar que diferentes aparelhos, com distintas formas de operar o tempo, convivem em uma mesma época. As relações entre eles sempre produz tempos anacrônicos e complexos. O que *Homem Comum* nos ajuda a perceber, é certo resultado contemporâneo que entrelaça aparelhos regidos por película e por vídeo, aparelhos analógicos e digitais. O filme é o resultado estético de certo funcionamento dos aparelhos que operam imagens oficiais e amadoras. Se *Homem Comum* pudesse ser reduzido a um aparelho, no singular, esse aparelho seria uma possibilidade de encontro de imagens oficiais e amadoras. É um aparelho que recolhe, organiza, remonta e exhibe esses dois regimes de imagens. O aparelho realiza uma temporalidade entre as imagens em um mesmo “tempo histórico”. Nesse sentido, parece importante notar os efeitos produzidos pelo aparelho e as imagens do tempo que, através dele, Nader é capaz de produzir.

No filme, as diferentes figuras de tempo nesses dois regimes de imagens refletem seus diferentes aparelhos. O filme de Dreyer, por exemplo, recupera aquilo que chamamos de cinema, ou seja, um tipo de cinema que foi construído em função de sua forma de produção, montagem, exibição e conservação. Os aparelhos são a materialidade fundamental do arquivo audiovisual. As imagens caseiras, de forma geral, estão relacionadas a uma experiência videográfica. O vídeo é o aparelho que, de forma visceral, causou mutações nos trânsitos públicos e privados das imagens, na medida em que rompeu certas fronteiras de visualidade, e engajou novas práticas de produção e exibição audiovisual. Não se supõe aqui, entretanto, que essa separação midiática condicione uma relação direta, ou seja, que a película seja o aparelho das imagens oficiais e o vídeo das imagens privadas. Os atravessamentos e os usos dos aparelhos são bem mais complexos que uma possível redução dicotômica. Geralmente, as mídias formam arranjos e processos de remediação. Essa diferenciação película/vídeo, contudo, permite notar duas formas de temporalização que não devem ser desprezadas. Pode-se notar que as câmeras de película ajudaram a forjar certa “forma cinema”, como coloca André Parente, assim como o vídeo induziu certas possibilidades estéticas e espectatoriais. A democratização e inserção mais pujante dos aparelhos na vida privada, por exemplo, acontece a partir do vídeo, sendo potencializados ainda mais na lógica digital. Desse modo, uma outra diferenciação possível dos aparelhos – em relação a suas formas de temporalizar – seria a variação analógico/digital. Há que se notar também que certas possibilidades de montagem e operações temporais estão presentes em todas essas quatro variáveis. Afinal, como afirma Ernst, “quando entendidas como progressões técnicas, fotografia, fonografia, cinematografia, rádio, televisão, gravadores, vídeo e computador (analógico e digital) representam formas temporais autopoiéticas e autônomas⁷⁹” (ERNST, 2016, p. 206, tradução nossa).

Em *Homem Comum*, o tempo representado já não é o mesmo dos seus materiais originais, pois o aparelho que o rege também já é outro. É esse aparelho que nos interessa. Os aparelhos são construtores de temporalidades, e se a relação público/privada é alterada, é a temporalidade que a atravessa que propicia uma constante reformulação e visualização de arquivos públicos e privados. Todo processo

79 When understood as technical escalations, photography, phonography, cinematography, radio, television, tape recorders, video, and the computer (analog and digital) represent autopoietic and autonomous temporal forms.

de recolagem implica uma variada representação temporal. O uso diferido do arquivo convoca um tempo igualmente diferido. Essa temporalidade é indissociável da imaginação histórica gerada. Elas caminham juntas. Ao reviver as imagens cinematográficas ao lado das imagens íntimas de Nilson, Nader demonstra como funcionam os aparelhos que instalam esses dois regimes de imagem em um mesmo campo de visibilidade. As construções do aparelho saltam aos olhos. Uma discussão sobre o papel da câmera, por exemplo, acontece muitas vezes no filme. Já no início, há uma conversa de Nilson com sua filha. Em certo momento, o pai diz a filha que a ama, no que ela rebate, em outro momento: “você só disse isso porque a câmera estava ligada”. A realidade da câmera é transformada em crítica afetiva. A câmera está associada a certas construções subjetivas de Nilson, ao tempo mais íntimo daquele homem. No contraste, vemos que a câmera no filme de Dreyer é um olhar que a apaga, a fim de reforçar apenas o tempo da narrativa. Contudo, é por meio dos registros feitos por ela, pelas lógicas atuais de montagem, e toda a epistema que permite certo pensamento transmidiático que Nader constrói sua memória fulgurante entre os arquivos de Nilson e o filme de Dreyer. Essa variação decorre, certamente, da natureza técnica dos aparelhos, mas essa técnica é também social, artística e subjetiva. Nesse sentido, não é somente as câmeras, as fitas e as técnicas de filmagem e exibição que engendram temporalidades, mas também as dimensões imateriais que conjugam e retroalimentam essa produção. Como afirma Wolfgang Ernst:

A temporalidade é a condição de possibilidade da mídia durante sua implementação; as tecnologias são ancoradas não apenas em objetos materiais e informações imateriais, mas também em eventos instantâneos e temporalmente estendidos. A essência da mídia tecnológica deve, portanto, ser entendida em termos de sua temporalidade, o que requer outro discurso⁸⁰. (ERNST, 2016, p. 206, tradução nossa).

Ernst tem se dedicado a explorar, ou ao menos sugerir, certos termos e proposições nas atuais tecnologias de arquivo digital. Em um artigo recente⁸¹, o autor reivindica, por exemplo, um outro estatuto para a memória nos mídia. O argumento central é o de que as formas de estocagem digital produzem uma memória diferente

80 No original: *Temporality is the condition of possibility of media during their implementation; technologies are grounded not only in material objects and immaterial information, but also in instantaneous and temporally extended events. The essence of technological media should thus be understood in terms of their temporality, which requires another discourse.*

81 Cf. Wolfgang Ernst. “Tempor(e)alities and archive-textures of media-connected memory” In Digital Memory Studies: Media Pasts in Transitions. Andrew Hoskins (org.). New York: Routledge, 2017a.

da memória social. Trata-se de um tipo de memória que está ligada a uma produção de presença, com uma temporalidade dinâmica e transacional. Segundo Ernst, ciberneticamente curto-circuitados aos processos tecnológicos, os humanos são submetidos ao tempo das máquinas. As tecnologias atuais encadeariam, ao mesmo tempo, uma redefinição da noção de estocagem de arquivos e da ontologia clássica da memória social. Ainda segundo Ernst, as memórias eletrônicas promovem o tratamento de signos no interior da percepção humana, tocando seu sentido de tempo em um nível existencial. Amparado pelo pensamento de Gilbert Simondon, Ernst argumenta que as tecnologias de estocagem atuais trabalham por individualidades técnicas da memória. Não haveria mais, assim, um arquivo estático, mas micro-momentos de memorização da rede neuronal. Trata-se de uma mutação do espaço arquivístico ao próprio tempo do arquivo (graças à transferência de dados). Assim, nas práticas de microníveis de estocagem, o estatuto da memória social é deslocado, pois não há mais atrasos entre a memória e o presente.

Há um momento curioso em *Homem Comum*, quando Nilciane, a filha de Nilson, dorme ao lado de seu telefone celular. Fazendo referência ao despertar de Inger pela fé, o telefone celular da moça toca e ela acorda. Essa curiosa montagem nos leva a refletir, em um primeiro momento, sobre o caráter mítico do aparelho. Além disso, o aparelho está atrelado ao ritmo biológico do sono e da vigília da personagem. O aparelho relaciona-se intimamente à realidade e temporalidade de Nilciane.

Em *Homem Comum*, o modo como as imagens e sons aparecem e desaparecem, como foram arquivadas e acessadas, montadas e reordenadas, como são lembradas ou esquecidas, engendram temporalidades. Pode-se dizer que o filme faz referência aos aparelhos contemporâneos – são os aparelhos contemporâneos que possibilitam essa montagem arquivológica, que permitem um mesmo espaço de visibilidade para esses regimes de imagens – e também aos aparelhos que produziram seu conjunto heterogêneo de imagens e sons. Pois são os aparelhos, suas peças e engrenagens cibernéticas e perceptivas, que fazem nascer certos regimes temporais: o tempo do cinema, o tempo do vídeo, o tempo do encontro de ambos. Vejam Morten e Nilson: se cada um desses personagens enseja uma qualidade temporal específica, é porque as operações dos aparelhos que os produziram são distintas. Como afirma Jean-Louis Déotte, “cada dispositivo é caracterizado pela invenção de uma nova temporalidade, e todos eles geram um certo modo de

memória⁸²” (DÉOTTE, 2013, p. 275, tradução nossa). Nesse sentido, ele faz referência a um aparelho informacional. As características fundamentais, o modo como ele copia e cola, não parecem diferentes das formas de funcionamento do ambiente da Internet. Estamos no mesmo registro de aparelho.

Os aparelhos que conformam o arquivo audiovisual contemporâneo, tal como *Homem Comum* nos apresenta, possibilitam, no campo da exibição, imagens de diferentes suportes e aparelhos, imagens públicas e privadas. No filme, percebemos ainda que as Do mesmo modo em que as formas de captura de imagens, tanto oficiais como amadoras, podem ser feitas por câmeras similares. Ao intercalar, no espaço-tempo do filme, esses dois regimes de imagens, *Homem Comum* atesta certa operacionalidade dos aparelhos e o resultado temporal dessa remediação, dessa reconfiguração de fronteiras. Surge uma variação temporal complexa, que ocorre devido às operações de montagem, aos regimes de imagens e aos aparelhos que os tornam possíveis.

4.6 *Open access* e YouTube

Parece plausível dizer que, na atualidade, o primeiro lugar onde o *homem comum* vai procurar vídeos, trechos, filmes inteiros ou qualquer outra imagem em movimento é o site *YouTube*. Nesse imenso depósito digital, é possível encontrar, recorrentemente, boa parte de nossa memória audiovisual, como já mencionado por Viva Paci acima. Alguns dos filmes de Carlos Nader, por exemplo, podem ser encontrados ali. Boa parte do material analisado e estudado nesta tese foram retirados do site *YouTube*, ou ainda de outras plataformas (como o site *Vimeo* – no caso, por meio de um acesso privado concedido pelo próprio Carlos Nader). Essa dinâmica demonstra algumas das possibilidades de acesso aos filmes, mas também reflete certas condições para estocar e acessar materiais audiovisuais.

Certamente, muitos filmes disponíveis em contas “não oficiais” do *YouTube*, geralmente com acesso liberado, correm o risco de já ter sido cortado, reconfigurado, recopiado com perda de qualidade e resolução. A plataforma é, significativamente, um modelo das formas de visibilidade dos arquivos audiovisuais digitais, que integram regimes capitalísticos e estéticos atrelados a uma temporalidade transacional direta,

82 No original: *Cada uno de los aparatos se caracteriza por la invención de una nueva temporalidad, y generan todos un cierto modo de la memoria.*

feita à base de dados. Na visão de Felinto, a respeito dessa pluralidade de arquivos disponíveis a poucos cliques:

O que nos fascina num site como o YouTube não é apenas a possibilidade de tornarmo-nos produtores culturais (extrapolando, portanto, a posição de meros consumidores a que nos condenavam as mídias de massa). Seduz-nos o enorme leque de possibilidades oferecidas pelas aparentemente inesgotáveis capacidades de armazenamento do meio, pois ele nos oferece acesso a uma infinidade de produtos: cenas de antigos seriados de televisão ou filmes clássicos, propagandas, momentos decisivos em históricas competições esportivas, clipes de música dos nossos artistas favoritos, blogs, documentários de viagem, entrevistas com celebridades e muito mais. (FELINTO, 2008, p.39)

O acesso às imagens em movimento é um ponto central na discussão acerca das fronteiras, da comercialização, da democratização e das montagens das imagens na cultura contemporânea. Esses aparelhos, nos quais a empresa *YouTube* se insere vertiginosamente, são meios massivos de certa expressão audiovisual que *Homem Comum* evidencia como poética de arquivo. Nessas formas de estocagem e acesso que a economia das tecnologias digitais colocam em cena, o fator crucial é o tempo: o tempo para comprar e assistir uma obra específica, o tempo para encontrar um determinado vídeo, o tempo para se localizar determinada imagem. A velocidade e a temporalidade nas formas de acesso traz várias implicações, como a forma de nos lembrarmos, memorizarmos e imaginarmos o passado.

As tecnologias que estabeleceram as modernas relações público/privado sofreram mutações, sobretudo em sua forma de operar o tempo. Gilles Deleuze, em seu conhecido e instigante texto *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*⁸³, retoma as proposições de Foucault acerca das sociedades disciplinares. Nessas sociedades tipicamente modernas, segundo Deleuze, operava-se a lógica do “ou”. O sujeito estava na escola *ou* em casa, no trabalho *ou* na caserna. Pode-se notar que, na lógica do “ou”, o tempo é o vetor que condiciona a passagem de um lugar a outro, demarcando ainda a separação dos espaços públicos e privados. Entretanto, como afirma Deleuze, a reorganização do capital e suas tecnologias desenvolvidas a partir da informática e do controle, inseriram a lógica do “e”. Assim, estamos agora sempre na escola e em casa, no trabalho e na escola, etc. Trata-se, no limite, de uma reconfiguração do público e do privado em que o tempo entre esses espaços é compartilhado (ou reorganizado). As figuras que Deleuze lança para ilustrar esses

83 Cf. Gilles Deleuze. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

dois modelos tão distintos de sociedades serve para notar bem suas implicações temporais. Para as sociedades disciplinares, Deleuze imagina os buracos de uma toupeira. Para se chegar a um buraco diferente – as disciplinas, as instituições modernas –, a toupeira precisa se deslocar, no tempo e no espaço. Para as sociedades de controle, de modo diferente, Deleuze traz a imagem dos anéis de uma serpente. Esses anéis são interconectados e mais complexos (ao menos para o filósofo, no início dos anos 90). A crítica deleuziana estava, no ensaio, interessada em fazer notar as novas relações de poder e dominação trazida por essa configuração político-tecnológica. Entretanto, elas ilustram, certamente, um modo de o capital ser produtivo, e ensejar um modelo subjetivo, perceptivo e temporal, na indeterminação das fronteiras.

O *open acess* é um dos efeitos mais evidentes na condição do arquivo audiovisual e nas problemáticas das imagens oficiais e das imagens amadoras no campo de uma visualidade que não obedece mais às regras de público e privado das tecnologias analógicas, nem das formas econômicas que as regiam. Essa situação parece ser radicalmente diferente, sobretudo, no campo das imagens e documentos privados, que hoje encontro meios de se visibilizar. Como afirma Jaime Baron,

Esse movimento de documentos do espaço privado para o público e de uma preservação simples para uma grupo restrito até a apropriação de um texto público para um propósito "mais elevado", no entanto, se torna mais complexo na era da mídia digital. À medida que mais vídeos caseiros são produzidos, gravando não apenas momentos privados felizes, mas também - potencialmente - terríveis, esses mesmos vídeos se tornam cada vez mais disponíveis para apropriação. Essa disponibilidade levanta a questão de saber se e em que grau esses documentos apropriados do modo doméstico estão contribuindo para uma nova concepção de nosso relacionamento, não apenas para distinções anteriores entre público e privado, mas também para a história⁸⁴. (BARON, 2014, p. 91-92).

Com efeito, essas variações das tecnologias digitais têm provocado fortes deslocamentos em antigas categorias e epistemes, nas quais foram erguidas os conceitos de memória e história social ou tempo histórico. Nesses novos parâmetros, as próprias relações bem demarcadas público ou privado, profissional ou amador, vai

84 No original: *This movement of documents from private to public and from simple preservation for a limited audience to appropriation into a public text for a "higher" purpose, however, becomes more complex in the age of digital media. As more home videos are produced, recording not only happy private moments but also – potentially – terrible ones, these same videos become increasingly available for appropriation. This availability raises the question of whether and to what degree these appropriated home mode documents are contributing to a new conception of our relationship not only to previous distinctions between public and private but also to history.*

perdendo cada vez mais sua importância e sua função para explicar fenômenos. Como afirma Wolfgang Ernst:

Enquanto a gravação audiovisual de experiências passadas na mídia de massa e online de hoje ainda pode ser articulada nas terminologias sociológicas da memória coletiva ou social, suas condições tecnológicas exigem análises que se abstenham de categorias antropocêntricas⁸⁵. (ERNST, 2017b, p. 42).

Ernst tem destacado em seus estudos, a necessidade de se repensar, por exemplo, as categorias de memória social e coletiva nesses novos arquivos (no sentido foucaultiano do termo), que definem o que pode ser eletronicamente expresso e digitalmente articulado. As tecnologias, no sentido largo do termo, que possibilitaram a configuração moderna das esferas do público e do privado são realocadas em novos dispositivos de funcionamento. Com isso, o regime de aparência das imagens entra em negociações e possibilidades que escapam às referências sociais e antropológicas do público e privado (por isso uma noção como intimidade, atualmente, adquire um sentido completamente diverso de sua acepção moderna).

Atualmente, as formas de arquivamento digital permitem que as chamadas “imagens de arquivos”, e as imagens, de modo geral (que também são considerados arquivos, em nossa perspectiva), integrem espaços e plataformas que expandem e potencializam suas formas de armazenamento e acesso. Isso porque a própria condição dos arquivos foi alterada, que implicou rearticulações na concepção de Estado, de cinema, de sociedade, com impactos diretos na configuração das esferas do público e do privado. Segundo Martin Pogacar:

Os arquivos e coleções institucionais, patrocinados pelo Estado ou órgãos locais são, assim, complementados e contestados de forma incessante por arquivos individuais, privados (microarquivos), enquanto as práticas individuais e íntimas de lembrança e comemoração migram para esferas mais públicas e mundanas. As tecnologias digitais usadas como ferramentas de arquivamento estão desafiando os limites e barreiras dos critérios de elegibilidade de arquivamento, principalmente mudando para a agência individual o poder e as ferramentas para criar, co-criar, selecionar e usar o arquivo. Desde o século XIX e após o surgimento de tecnologias de gravação cada vez mais acessíveis, o status exclusivo de criação de memória atribuído aos arquivos institucionais [...] tem sido continuamente destronado e descanonizado⁸⁶. (POGACAR, 2016, p. 63, tradução nossa).

85 No original: *Whereas the audiovisual recording of past experiences in today's mass and online media might still be articulated in the sociological terminologies of collective or social memory, their technological conditions require analyses that refrain from anthropocentric categories.*

86 No original: *The institutional, state-sponsored and local archives and collections are thus unceasingly complemented and contested by individual, private, or micro-archives, while the individual and intimate practices of remembering and commemoration shift to more public and mundane spheres. Digital Technologies used as archival tools are challenging the limits and*

Em um interessante texto sobre os regimes de aparência dos arquivos de imagem, Rick Prelinger reflete acerca do papel do site *YouTube* na cultura contemporânea. O título do texto, significativamente nomeado *The appearance of archives*, é uma pista inicial que embasa o argumento do autor. Como sugere a polissemia da palavra “appearance”, em inglês, o texto vai explorar, ao mesmo tempo, a emergência de um certo arquivo e seu modo de visualização, sua aparência. O autor nos convida, assim, a refletir acerca do estatuto dos arquivos de imagem em relação a seus modos de acesso, estocagem e difusão.

Ainda que o texto seja centrado no *YouTube*, a discussão de Prelinger tem uma abordagem ampla sobre a lógica dos arquivos de vídeo *online*. Essa lógica será comparada à arquivística tradicional com suas regras de uso e seus modelos espaço-temporais. De forma astuciosa, o autor começa o texto afirmando que o *YouTube* não pode ser considerado um arquivo no sentido estrito do termo, pois “a conservação não é nem sua missão nem sua prática⁸⁷” (PRELINGER, 2009, p.268, tradução nossa). De fato, o autor quer dizer que o *YouTube* não pode ser considerado um arquivo do ponto de vista dos arquivos tradicionais. Entretanto, do ponto de vista do público em geral, o *YouTube* seria “um arquivo midiático ideal⁸⁸” (PRELINGER, 2009, p. 268).

Como afirma Prelinger (2009), o vídeo online tornou-se uma opção popular há quase uma geração com a chegada do QuickTime. Essa popularização e democratização de vídeos será um elemento importante no texto para medir as funções e as práticas dos arquivos na cultura informatizada contemporânea. Uma diferença primordial entre eles, segundo o autor, seria o controle de acesso, a fim de preservar as obras. Os arquivos tradicionais ainda estariam atrelados à divisão cultural entre acesso e disponibilidade, e entre controle e multiplicação das cópias. Eles estariam igualmente preocupados com os direitos autorais, a perda de controle das coleções e a qualificação do público apto a ver e a utilizar esses materiais. Entretanto, o autor assinala algumas exceções, como a *Library of Congress*, nos Estados Unidos, e o seu próprio projeto *The Internet Archives*. Como o texto é de 2009, poderíamos

barriers of the archival eligibility criteria, primarily by shifting to individual agency the power and the tools to create, co-create, curate and use the archive. Since the nineteenth century and after the emergence of increasingly more accessible recording technologies, the exclusive status of creating memory, of soliciting unseeing and inforgetting attributed to the state archive, has been continually dethroned and de-canonised.

87 No original: *Preservation is neither its mission nor its practice.*

88 No original: *In the public mind it is not simply an archive but an ideal form of archive.*

colocar outros exemplos de arquivos que disponibilizaram parte de suas coleções online. Contudo, o controle de acesso é ainda um imperativo que impede a maior parte das coleções de imagens de chegar a um computador pessoal.

Quais são as características que fizeram do *YouTube* um arquivo ideal aos olhos do público? Por que o *YouTube* se tornou tão atraente ao público? Eis as duas questões que o autor tenta responder. Para isso, estabelece cinco pontos.

O primeiro ponto: o *YouTube* seria uma “coleção completa”. De fato, vai-se ao *YouTube* para procurar todo tipo de vídeo. Habitualmente, é o primeiro site que procuramos quando queremos achar algum vídeo, e geralmente encontramos. Além disso, uma boa porcentagem de vídeos não podem ser alugados, encontrados ou vistos em nenhum outro canal ou serviço. Isso criaria uma impressão de completude. O segundo ponto menciona o fato de o *YouTube* ser aberto a contribuições, ou seja, sem uma autorização prévia, qualquer vídeo encontra lugar em um mesmo ambiente. Desse modo, a mística dos arquivos como conteúdos raros e impenetráveis de obras de arte do cinema desapareceu repentinamente. Essas colaborações possibilitam ainda inúmeras formas de *mashups* e reapropriações. O terceiro ponto diz que o *YouTube* oferece um acesso instantâneo com muito poucas limitações. A única limitação seria a qualidade reduzida, contrariamente ao “mundo do arquivo estabelecido”, que vai oferecer materiais de alta qualidade, mas com um limitado acesso. Como quarto ponto, Prelinger assinala que a plataforma do site *YouTube* é de fácil utilização. Por isso, é possível conectar pessoas aos vídeos por elas carregados, fazer uma lista de vídeos preferidos e enviar vídeos selecionados a outras pessoas. O último ponto menciona a possibilidade de colar uma tela *YouTube* em nosso próprio site ou nosso blog (ou redes sociais, atualmente). Ainda que isso não constitua uma posse real do arquivo videográfico, isso implica uma liberdade de citar segmentos do vídeo.

Seriam essas razões que, segundo Prelinger, impuseram o *YouTube* ao público como um arquivo padrão de multimídia no mundo. Essa situação vai configurar, ainda segundo o autor, uma situação paradoxal acerca dos arquivos de imagem: ao mesmo tempo em que insistem sobre a importância da missão da arquivística, os arquivos tradicionais parecem ser agora menos úteis e menos importantes que o *YouTube*. Para o autor, essa resistência à lógica *YouTube* vem de certo receio às novas materialidades. Como nos lembra, por muito tempo os arquivos resistiram ao VHS

como forma de preservação da experiência cinematográfica do filme, e hoje a maior parte dos arquivos utilizam coleções de DVD.

Para concluir, Prelinger assinala que o *YouTube* não deve manter dessa forma, e que mudanças nos direitos autorais já começam a acontecer. Contudo, o site ilustra um novo modelo de acesso e distribuição de vídeos online. Além disso, o *YouTube* reconhece implicitamente que os arquivos não são o fim do ciclo de vida dos mídia, mas sobretudo um novo início. Segundo Prelinger, corrigindo o trabalho de milhões de usuários para organizar, selecionar e baixar vídeos de todo tipo, *YouTube* renova a vida do patrimônio das imagens em movimento e apresenta documentos de arquivo a um vasto público.

Essa liberação de arquivos que permaneceram por muito tempo longe do acesso público encontra ressonância na filosofia do *open access* e das formas de funcionamento dos arquivos digitais. Wolfgang Ernst afirma que o *open access* conectou os documentos de arquivos, que até então permaneciam distintos e distantes, a imediatividade da *World Wide Web*.

Ao se tornar on-line eletronicamente, o arquivo foi desprovido de sua tradicional "privacidade" no sentido literal (Latin *privare*), seu sigilo do discurso público. O antigo *archivum secretum* (como no Vaticano romano) não é apenas um instrumento de poder antigo a ser superado em favor do *open access*, mas uma exceção da circulação imediata da memória, uma crítica da economia da mídia em tempo real⁸⁹. (ERNST, 2018, p. 154, tradução nossa).

4.7 A cultura do fragmento

Nos filmes de Nader, a construção do eu e do outro só é possível pelo fragmento, pela armação de fragmentos múltiplos e distintos, provindo de imagens de diferentes contextos. É nessa dinâmica que o tempo é experienciado, convocado, sentido. A experiência dos três filmes de Nader é conformada por fragmentos de filmes já vistos e nunca vistos, entre filmes oficiais e filmes amadores, em uma reciclagem constante de arquivos de diferentes procedências. O fragmento é a medida conceitual que possibilita essa condição audiovisual. Ele parece ser também o requisito da vida

⁸⁹ No original: *With its becoming electronically online the archive has been deprived of its traditional "privacy" in the literal sense (Latin *privare*), its secrecy from public discourse. The former *archivum secretum* (like in the Roman Vatican) is not just an old-aged power instrument to be overcome in favor of open access, but an exception from immediate memory circulation, a critique of real-time media Economy.*

em movimento desses dois regimes de imagens. Ele solapa a ideia do todo, de obra, de finitude. O fragmento é sempre o interrompimento, é a parte, o tempo subtraído e replicado. Em nossa cultura, os cacos e os fragmentos das imagens técnicas são constantemente recolhidos e reprogramados digitalmente. O fragmento se confunde com a própria “linguagem” digital. As plataformas de exibição de filmes, nesse contexto, destroam a experiência da “forma cinema”. Para ilustrar essa situação, cabe mencionar uma curiosa polêmica (bem circunscrita a certo nicho) ocorrida entre o crítico de cinema Pablo Villaça e seus seguidores no Twitter. Em uma recente postagem, o crítico sugeria que o novo filme de Martin Scorsese, *O Irlandês*, de quase 4 horas de duração, lançado pela empresa *Netflix*, fosse visto sem interrupções, a fim de se obter uma experiência mais autêntica da obra. O comentário gerou uma onda de memes irônicos e debochados, nos quais os interlocutores do crítico relatavam a impossibilidade dessa empreitada.

Na montagem de Nader, o filme de Dreyer é completamente re-editado em fragmentos. Esses fragmentos são colocados em compasso, contato e contradição com o arquivo pessoal de Nader: as imagens coletadas da vida de Nilson ao longo de 20 anos. Do ponto de vista do filme de Dreyer, temos algumas repetições de planos, mas sobretudo uma escolha de certos trechos, as imagens que, nessa apropriação, sobrevivem. Trata-se de uma realidade do arquivo, com esquecimentos, lacunas, escolhas.

Éric de Kuyper tenta imaginar diversas maneiras de “acomodar os restos”. Na visão do autor, mais que os filmes inteiros, são os fragmentos que “deixam ver que a história do cinema trabalha, tem volume, se movimenta; que ela é feita de abundâncias e vazios, de conhecido e desconhecido, de contínuo e linear como descontínuo⁹⁰” (KUYPER 1992, p. 50, tradução nossa).

Nos processos digitais das sociedades, esses dois regimes de imagem conformam (e são conformados por) uma cultura do fragmento. O fragmento parece ser a forma exemplar de temporalização da aparência e das fronteiras desses dois regimes de imagens. O fragmento é seu motor temporal. O fragmento diz respeito tanto a um modo de experienciar os conteúdos, como o modo de temporalizá-los. Segundo Felinto: “um mundo que antes se apresentava como fluxo contínuo, segundo

90 No original: Les fragments laissent voir que l'histoire du cinéma travaille, a du volume, bouge; qu'elle est faite de pleins et de vides; de connu et d'inconnu; de continu et de linéaire, ainsi que du discontinu.

a dinâmica das tecnologias analógicas, transformou-se em aglomerados de unidades discretas (em última instância, imateriais), mas passíveis de decomposição, análise e recombinação.” (FELINTO, 2005, p. 02). Nessa cultura, a recombinação de fragmentos imagéticos provindos de diversos suportes e contextos são potencializados. Se essa recombinação foi usada no campo da arte moderna, atualmente as práticas extrapolam o campo artístico, e integram diversas dinâmicas de entretenimento e comunicação.

No ambiente da Internet, as tecnologias arquivísticas que possibilitam a proliferação de fragmentos atuam em uma dinâmica de difícil descrição, que é integrada a uma “prática de montagem” que pode passar de um documento histórico a uma imagem pornográfica amadora em segundos. Em certo trecho do último romance de Daniel Galera, *Meia noite e vinte* (2016), há uma descrição interessante de um dos personagens que evidencia não apenas formas de montagem das imagens no ambiente da Internet como elementos temporais da lógica dos arquivos digitais em suas configurações público/privado contemporâneas. Trata-se do momento em que um dos personagens, sozinho em seu escritório, faz uma seleção de vídeos antes de se masturbar. Vejamos como Galera descreve a situação:

Depois do passeio inicial pelas páginas dos vídeos mais recentes, veio a hora de selecionar algumas categorias e explorá-las uma a uma, mantendo o cursor sobre o thumbnail para exibir o preview de cenas em miniatura até encontrar algo que parecesse promissor. Escolhi as categorias squirting, ebony+teens, russian e amateur. De cada uma delas extraí três ou quatro vídeos em abas separadas do navegador. Procedi ao streaming de cada um dos vídeos em ordem de abertura, clicando na barra de progresso para visualizar cenas em busca dos melhores momentos [...] meia hora mais tarde, cheguei a um conjunto de uma dúzia de vídeos pausados nas cenas ou instantes aprovados pelo meu senso estético onanístico. [...] passei a organizar em pequenas janelas uniformes por toda a área de trabalho os vídeos escolhidos, formando um mosaico de cenas que poderiam ser disparadas na ordem específica que eu havia planejado. Do caos da putaria digital eu fazia nascer uma obra de arte que duraria somente o tempo da minha gloriosa masturbada (GALERA, 2016, p.102-104)

Dois aspectos são interessantes nessa descrição feita por Galera. A primeira é a relação de busca dos vídeos. A escolha por categorias evoca uma questão na pesquisa de imagens no ambiente da Internet. Na visão de Ernst, o endereçamento e a pesquisa de imagem continua sendo um desafio. No contexto do digital, embora não haja uma garantia de qualidade das imagens, há melhores opções de endereçamento de imagens em movimento (quadro a quadro) como também de imagem individual (pixel). O autor exemplifica que, para o armazenamento eletrônico, os arquivos

federais na Alemanha utilizam critérios histórico-semânticos-icone-gráficos, tais como: centrado no evento histórico, indicadores políticos, realidade social do cotidiano, efeitos óticos especiais, efeitos dramaturgicos especiais, motivos pictóricos especiais, critérios específicos das mídias. No trecho descrito por Galera, o personagem, após a seleção feita por palavras, tem a possibilidade de verificar alguns quadros do vídeo selecionado, o preview, com a simples ação de deixar o cursor sobre a imagem do vídeo.

O segundo ponto interessante diz respeito à seleção e à montagem efetuada, que separa apenas certos trechos de cada vídeo, em uma ordenação que visa produzir sensações específicas ao espectador/personagem. Essa perspectiva é trabalhada com Martin Pogacar em paralelo com o projeto teórico-artístico de Aby Warburg, o *Atlas Mnemosyne*. A curadoria das imagens, a ordem de exibição, os efeitos e sensações possibilitados entre as imagens seriam práticas atuais que Warburg teria explorado como metodologia e percepção do movimento das formas na História. Para Pogacar:

A aplicação da idéia do Atlas Mnemosyne à discussão da memória na mídia digital vai ao encontro da perspectiva de que uma certa linearidade analógica inscrita na compreensão do tempo ou do progresso na perspectiva histórica não é algo que apenas recentemente foi suplantado pela lógica do digital. A lógica digital de bits discretos de informação, de desconsideração da linearidade seqüencial e o impacto no entendimento do espaço e do tempo não é uma invenção inteiramente nova, mas pode, de fato, ser rastreada no passado⁹¹. (POGACAR, 2016, p.42, tradução nossa).

Nesse ponto, Pogacar tenta desmistificar a “novidade” do digital, adjetivo abusadamente utilizado nas descrições das práticas e implicações digitais. Além disso, o autor afirma que:

A relação entre o Atlas Mnemosyne e a comunicação e a memória é que a tela do computador pode ser vista não literalmente como um painel Mnemosyne, mas como um plano no qual o conteúdo é criado e navegado⁹². (POGACAR, 2016, p. 42, tradução nossa).

91 No original: *The application of the Mnemosyne Atlas idea to the discussion of memory in digital media supports the perspective that a certain analogue linearity inscribed in understanding of time or progress in historical perspective is not something that has only recently been supplanted by the logic of the digital. The digital logic of discrete bits of information, of disregard of sequential linearity, and the impact on understanding space and time is not an entirely new invention but can in fact be traced back into past (...)*

92 No original: *The relation between the Mnemosyne Atlas and communication and memory is that the computer screen can be seen not literally as a Mnemosyne panel, but nevertheless as a plane where content is created and navigated through.*

Nessa ampliação dos arquivos parece não haver limite para a inserção de material e também de suas possibilidades de leitura e montagem. Com efeito, essa dinâmica arquivística digital implica um aumento exponencial de imagem produzidas, estocadas e acessadas no arquivo audiovisual. Alguns desses novos *programas*, como Instagram e Snapchat, arquivam imagens apenas por algumas horas ou segundos, no caso desse último. “Produzimos cada vez mais informações e imagens, mas também tendemos a perder mais informação agora do que em qualquer outro tempo do passado” (CURSINO e LINS, 2010, p. 92). De outro ponto de vista, uma imensa produção amadora e privada ganha um espaço virtualmente semelhante, podendo ser acessada e replicada em diversos contextos. Segundo Felinto:

Graças ao desenvolvimento tecnológico dos próprios meios eletrônicos de comunicação, os refugos da cultura encontraram não apenas novos espaços de visibilidade como também um novo valor social. Oferecendo um “espaço” de armazenagem virtualmente inesgotável e custos de manutenção relativamente acessíveis, a internet tem se convertido no abrigo por excelência dos detritos culturais, dos restos, do inútil, do trivial. (FELINTO, 2008, p. 34)

Nesses cenários em que montagens de fragmentos de imagens oficiais e amadoras são montadas e remontadas, três aspectos ou efeitos temporais parecem ocorrer: a percepção de um amplo presente, a sensação de nostalgia e uma economia de saturação de imagens, causando uma forma contemporânea de cegueira.

4.8 Presentificação, nostalgia e cegueira

Em *Nosso amplo presente*, Gumbrecht utiliza uma série de fenômenos, como certos aspectos da literatura, a hipercomunicação e a velocidade dos processos informacionais para demonstrar certa mudança em nossa relação com a história e a passagem do tempo. O autor está interessado em analisar o modo como a cultura contemporânea está inserida em uma experiência de temporalidade que vem sofrendo profundas alterações, principalmente a partir da década de 80. Na verdade, o que o autor pretende investigar é uma forte guinada na “construção social do tempo” ou no cronótopo. Como ele explica:

Trata-se de uma questão de tempo com 'forma de experiência', como Edmund Husserl definiu: uma construção social do tempo, que determina como transformamos as mudanças que captamos no nosso ambiente numa relação que estabelecemos conosco e com nossas ações. (GUMBRECHT, 2015, p.67).

Segundo Gumbrecht, “hoje sentimos cada vez mais que o nosso presente foi expandido, pois agora esta rodeado por um futuro que não conseguimos mais ver, ter acesso ou escolher, e por um passado que não conseguimos deixar para trás” (GUMBRECHT, 2015, p.48). Ou seja, quando todas as informações do passado estão disponíveis, cria-se uma experiência de presente expandido. O autor afirma que tais alterações estão no cerne da vida globalizada do começo do século XXI. Gumbrecht sugere, por exemplo, que a ubiquidade das mídias digitais eliminou nosso sentido tátil do espaço físico, alterando nossa percepção do mundo.

Em vez de deixarem de oferecer pontos de orientação, os passados inundam o nosso presente; os sistemas eletrônicos automatizados de memória têm um papel fundamental nesse processo. Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem (GUMBRECHT, 2015, p. 16)

Com efeito, *Homem Comum* parece disponibilizar aos espectadores, todas as imagens que a memória de Nader solicita. Nesse filme, especificamente, não há nenhuma imagem perdida, danificada ou impossível. Pública ou privada, rara ou banal, oficial ou amadora, quando convocada pela memória ou pela montagem do diretor, a imagem se apresenta. Trata-se de uma forte presentificação do passado como processo. Uma das consequências dessa disponibilidade parece ser o efeito de fortemente nostálgico, mais que histórico, que se instaura nessa dinâmica.

Em alguns momentos, nas filmagens de 2000, é o próprio Nilson que relembra eventos do passado, sobretudo da época das primeiras filmagens, em 1990. Nesses trechos que mostram seu rosto com imensos óculos escuros, Nilson silencia. De certo modo, Nilson expressa, no silêncio, aquilo que já não existe: sua filha pequena, sua visão, sua vida na estrada. E Nader, em sua montagem, confere a essa nostalgia uma expressão estética com as imagens de seu arquivo. A narração ficcionalizante de Nader é carregada também de uma espécie de nostalgia do processo do filme. Aliás, o filme só acontece, quando essa relação e encontro entre esses dois arquivos aparentemente distintos, encontram um modo de “vida em conjunto”. O filme acontece quando Nader consegue montar/imaginar sua própria vida (atrelada fortemente ao filme de Dreyer) e a vida de Nilson. E esse processo de imaginação, que liga os tempos desses arquivos e cria relações singulares entre eles, é fortemente nostálgico.

Isso também parece ocorrer com as máquinas atuais que, ao integrarem esses dois regimes de imagens, liberam a expressão nostálgica de sua vida pregressa, muitas vezes analógica. A nostalgia, assim, não se refere apenas ao campo significativo que a imagem libera, mas todo o processo que permite a sobrevivência

de antigos arquivos audiovisuais oficiais e amadores. Há uma nostalgia das antigas relações público e privado, nostalgia dos antigos aparatos e como ele estava inserido em todo o campo sócio-cultural. É uma nostalgia de como funcionávamos com eles. Trata-se de uma nostalgia que, assim como *Homem Comum*, não se refere apenas a algo que está no passado, mas ao processo que permitiu uma mudança radical do passado até o presente.

Uma curiosidade no pensamento de Flusser, é uma relação instável entre certa dominação dos aparelhos, seu modo de nos programar, e as novas formas de imaginar que o contato com a tecnologia permite, acionando certa possibilidade de liberdade. O resultado dessa atrito, para Flusser, é uma expressão saudosista. No ensaio *Da futilidade da História* (1966), o autor é categórico ao afirmar que “o nosso ambiente já se está precipitando, furiosamente, em direção a plenitude dos tempos, e nos arrasta consigo”. Para Flusser, “os nossos antepassados nadavam na correnteza da história, nutridos por ela e informados por ela. Mas nós ultrapassamos a história, e a herança dos nossos avôs não nos diz respeito”. Por não nos dizer mais respeito, essa história é substituída por um saudosismo. Trata-se de uma sensação que nos lança em um passado-processo já não existente, do qual carregamos apenas seus resquícios. Deve-se notar que, devido à mobilização que provoca na memória e no corpo, a nostalgia não cessa de ser explorada pelo atual capitalismo biopolítico. O saudosismo que essas imagens alimentam tem provocado a cultura do *comeback* e do *remake*, em vários domínios culturais.

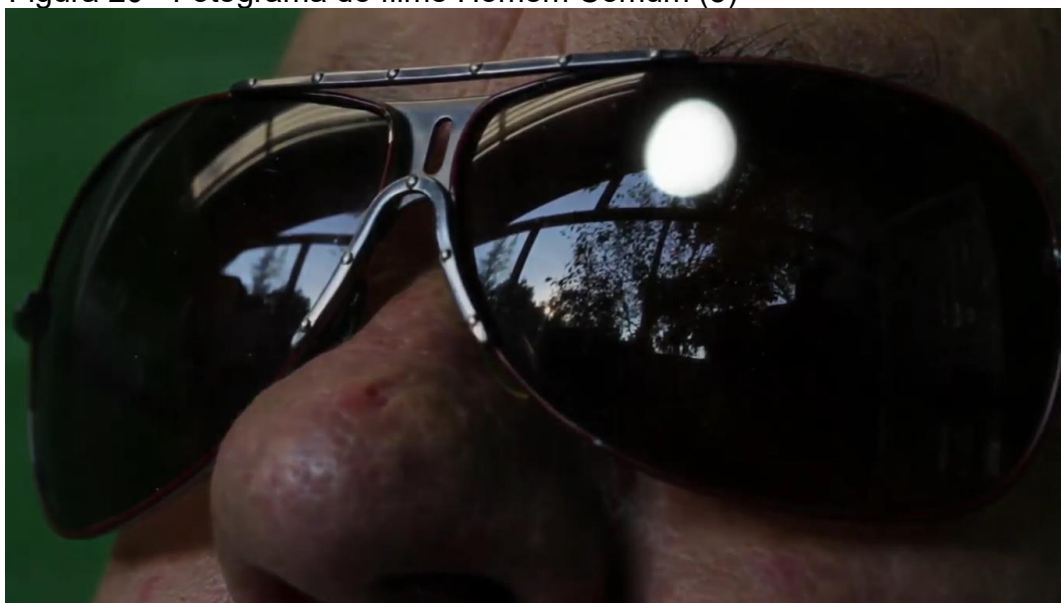
Esse saudosismo parece ocorrer tanto em imagens conhecidas como desconhecidas. Em *Homem Comum*, a nostalgia não é exclusivo nem das imagens públicas nem das imagens privadas, mas antes um efeito de memória similiar. Do ponto de vista do personagem Nader, ambos os regimes são reiteradamente associados a certa nostalgia do realizador. De todo modo, no filme, a nostalgia surge de forma mais evidente nos momentos em que a imagem assume um valor de memória muito forte. Nas imagens de Nilson jovem, as imagens convocam um lugar no passado. Da mesma forma ocorre com o filme de Dreyer, que sendo percebido mais como um arquivo do que como uma narrativa, atua como uma memória afetiva de Nader. Mas há algo também próprio da qualidade material das imagens, que nos lança a um tempo remoto, das “imperfeições” analógicas.

Uma outra sensação de nostalgia recorrentemente expressa no filme é a visão perdida de Nilson. Retomemos o *close-up* de Nilsão com seus imensos óculos escuros (figura 19). Trata-se de uma imagem que marca a passagem de tempo de uma forma

irreversível. A questão da cegueira também acompanha, de certa forma, o filme de Dreyer. Na história dos Morten, ela atua de forma positivada, pois é um elemento de distinção: é preciso se cegar à realidade da morte para acreditar na ressurreição de Inger. O que Johannes proclama é, com efeito, uma fé cega. É a partir dela que o tempo pode ser remediado, remontado, e que Inger pode voltar a viver. Em ambos os arquivos, a cegueira atua como metáfora sobre o jogo da percepção e da temporalidade.

Se nas imagens da década de 90 Nilson utiliza seus óculos de grau, nas imagens dos anos 2000 Nilson está praticamente cego, devido a problemas de saúde. Entretanto, à medida que nos tornamos mais próximos desse personagem, devido à montagem de seus passados-presentes com *A Palavra*, começamos a enxergar mais e melhor sua realidade. Isso parece ocorrer, certamente, pela curadoria entre esses dois regimes feita por Carlos Nader. Amparado pelas pesquisas de Didi-Huberman, Jamer Guterres de Mello nota que:

Figura 20 - Fotograma do filme Homem Comum (5)



[...] Os artistas contemporâneos recolhem pedaços dispersos do mundo e acabam descobrindo associações, encontrando situações fora das classificações habituais. Criam, então, com essas afinidades, um gênero novo de conhecimento que abre nossos olhos sobre aspectos do mundo até então impensados, numa espécie de abertura do inconsciente da nossa visão (GUTERRES DE MELLO, 2017, p. 63).

A questão da curadoria, ou seja, a seleção e o ordenamento de imagens, parece ser um ponto crítico nos atuais regimes digitais e suas variadas formas de temporalizar esses dois regimes de imagens. As relações de poder que induzem certas montagens, as políticas visuais, o acesso, a ética de certas montagens, tudo

isso pode nos cegar ou abrir nossa visão. As nossas máquinas que temporalizam os materiais públicos e privados assumem, muitas vezes, o próprio gesto de curadoria, pois são assim programadas. A velocidade dessas alterações vem, muitas vezes, como avalanches, corrompendo nossa capacidade política de questioná-las ou compreendê-las.

Todavia, *Homem Comum* nos mostra que por mais que a cegueira torne as imagens distantes e difusas, há sempre a crença no milagre. Nilson diz após assistir *A Palavra*: “quem sabe eu também volte a enxergar, temos que ter fé”. Em sua vida, como em nossa vida cotidiana e comum, temos esse difícil destino. Trata-se assim, de uma tarefa árdua. Ainda que a visão original nunca seja possível – pois a ação do tempo a modifica fortemente –, em toda montagem há a possibilidade de um milagre. Para Didi-Huberman, a montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: “quando abre e complexifica nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder as singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua multiplicidade essencial”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 90).

Na sequência final, após ser ressuscitada, Inger e o marido estão abraçados, e seus olhares perdidos (figura 20). Trata-se de um olhar para o incompreensível. É um olhar cego, mas porque estão vendo algo surpreendente pela primeira vez. Essa relação talvez seja, em uma visada otimista, uma pista sobre as potencialidades desses dois regimes que, muitas vezes, nos cegam por sua velocidade fragmentária e caótica. Trata-se de descobrir, em gestos de remontagens criativas, uma imaginação surpreendente, capaz de abrir a visão a um tempo perdido por entre imagens arqueologicamente díspares.

Figura 21 - Fotograma do filme *Homem Comum* (6)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, tentamos refletir sobre a relação entre dois conjuntos de imagens em nossa percepção (ou programação) do passado. A clivagem entre imagens oficiais e imagens amadoras foi feita a partir da noção de arquivo. Mais do que “imagens de arquivo”, tentamos enfatizar o caráter de arquivo que toda imagem carrega em si, com possibilidades de aparição e desaparecimento específicas, de acordo com um conjunto de tecnologias, no sentido amplo do termo. Assim, foram certas tecnologias de arquivo que permitiram uma distinção entre oficial e amador – distinção essa que acompanhou as formações público-privadas de seu tempo. Se hoje essas fronteiras estão borradas, é porque essas tecnologias de arquivo foram igualmente reconfiguradas.

Por outro lado, tentamos enfatizar também como essas tecnologias de arquivo são ativas e produtoras. Trata-se de uma ideia fortemente foucaultiana: todo arquivo é produtor de algo. Nesse sentido, a fim de criarmos uma chave conceitual que nos permitisse notar esses efeitos no campo do audiovisual é que propusemos o termo arquivo audiovisual. O arquivo audiovisual foi entendido como o universo de imagens técnicas (FLUSSER) que nos permite imaginar, que nos permite produzir efeitos temporais. Foi esse tipo de imaginação e temporalidade, no arquivo audiovisual contemporâneo, que tentamos vislumbrar nesta tese. Trata-se, contudo, de uma especulação que carecia de uma metodologia de investigação. Daí nossa estratégia de notar algumas dessas conformações a partir de obras de arte.

A estratégia de usar os filmes de Nader para a tese aconteceu de modo processual. Após notarmos que seus filmes trabalhavam com uma problemática que ia ao encontro de nossas questões, investimos em uma análise pormenorizada de toda sua obra, e decidimos trabalhar, afinal, com os três longas mais conhecidos e premiados do cineasta. As entrevistas e textos de Nader também contribuíram fortemente para essa escolha, e para o desenvolvimento da metodologia. Os filmes, com efeito, foram propulsores de algumas questões. *A sola*, do poema de Waly Salomão, por exemplo, nos ajudou a colocar e desenvolver melhor a ideia de arquivo audiovisual.

Notamos, assim, como essas tecnologias atuais (os próprios filmes com uma delas) possibilitam formas inéditas de organização e montagem daquelas que até então eram imagens públicas, ou seja, materiais audiovisuais oficiais, comerciais e profissionais, e imagens privadas, amadoras, caseiras, precárias. Os efeitos dessas

possibilidades de montagem, acesso e reorganização, ou seja, nossa tese propriamente dita, apostou em uma imaginação histórica que é temporalizada por fragmentos que borram as fronteiras do público e do privado.

A pesquisa aconteceu por um entrelaçamento das ideias suscitadas pelos filmes e também por toda a base teórica que nos acompanhou. Nessa dinâmica, as teorias certamente induziram nosso olhar para as obras de Nader, para vermos esses filmes como modos de percepção do passado, mas foram também os filmes que possibilitaram certos *tópos* de pensamento, certos limites nessa análise. Assim, a tese de uma imaginação histórica calcada por fragmentos de imagens públicas e privadas surgiu na interface dessa relação entre filmes e teorias.

O ponto que tentamos levantar, em breves e restritas incursões, é que essa mesma relação está presente em nosso imaginário, em nossa cultura digital, em nosso universo de imagens técnicas, que trabalhamos aqui com a noção de arquivo audiovisual. Obviamente, esses filmes não representam essa cultura, tampouco exemplificam verdadeiramente as práticas lançadas por essa cultura das mídias. O que tentamos sugerir é como esses filmes utilizam, em uma poética do arquivo de forte potencialidade estética, certos predicados e imperativos ensejados pelas máquinas e aparelhos contemporâneos (lembrando que essas máquinas e aparelhos são forças sociais, econômicas e políticas). Nesse sentido, apesar de as práticas e comandos de montagens no ambiente da Internet, por exemplo, possuírem estratégias éticas e estéticas bem distantes daquelas propostas por Nader, existe um uso das mesmas ferramentas e de um mesmo campo epistêmico.

Nesse sentido, notamos que há uma tendência em curso em nosso arquivo audiovisual: uma certa imaginação histórica em que as referências públicas e institucionais são deslocadas e recolocadas a partir de perspectivas privadas. Nesse sentido, cabe ressaltar que a finalização desta pesquisa de doutorado acontece em um momento em que boa parte do mundo é convocada a ficar em casa devido a uma pandemia. Os efeitos sociais e econômicos desta medida de confinamento, a fim de conter ou retardar a transmissão do vírus, ainda não podem ser totalmente dimensionados. Contudo, nota-se muito claramente que a produção de imagens privadas se expande tanto quanto o vírus. O ponto de vista privado (por meio de vários tipos de memórias e tipos de imagens) será crucial para imaginarmos, no futuro, esse nosso momento atual.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. Arte e ensaio, n.22, p. 132-143, 2011.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BAECQUE, Antoine de; DELAGE, Christian. **De l'histoire au cinéma**. Paris: Editions Complexe: 1998.

BARON, Jamie. **The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history**. Routledge, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLÜMLINGER, Christa. **Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias**. Paris: Klincksieck, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRENEZ, Nicole. **Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental**. Cinémas, volume 13, nº 1–2, 2002.

CESANA, Marcos. **Um zoom no sagrado**. Revista Videomaker, ano 3, nº 28, p. 28-30, mar/1999.

CÍCERO, Antônio. **Os vídeos poéticos de Carlos Nader**. Folha de São Paulo. 04/04/2009.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the XIXth century**. Massachusetts: MIT Press, 1992.

_____. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUEVAS, Efren. "Change of scale: home movies as microhistory in documentary films" In Laura Rascaroli/Gwenda Young/Barry Monahan (org.). **Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web**. Bloomsbury, 2014.

CURSINO, Adriana e LINS, Consuelo. **O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos**. Revista Conexão, v. 09, nº. 17, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____ **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DÉOTTE, Jean-Louis. **La época de los aparatos**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.

DESPOIX, Philippe (org.). **Siegfried Kracauer: penseur à l'histoire**. Paris: Maison des sciences de l'homme, 2006.

DOANE, Mary Ann, **The emergence of cinematic time: Modernity, Contingency, the Archive**. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2002.

ERNST, Wolfgang e FAROCKI, Harun. "Towards an archive for visual concepts" In Thomas Elsaesser (org.). **Harun Farocki: working on the sight-lines**. Amsterdam University Press, 2004.

_____ **La classification prussienne des archives et la formation d'une idée organiciste de la mémoire historique**. Matériaux pour l'histoire de notre temps 2006/2 (N° 82), p. 37-41.

_____ **Digital memory and the archive**. University of Minnesota Press, 2012.

_____ **Stirrings in the archives: order from disorder**. Rowman&Littlefield, 2015.

_____ **Chronopoetics: the temporal being and operativity of technological media**. London; New York: Rowman & Littlefield International, 2016.

_____ "Radically de-historicising the archive: decolonising archival memory from the supremacy of historical discourse" In **Decolonising archives**. L'internationale online, 2016.

_____ "Tempor(e)alities and archive-textures of media-connected memory" In **Digital memory studies**. Routledge, 2017, p. 155-167.

_____ "'Electrified Voices': Non-Human Agencies of Socio-cultural Memory" In Ina Blom, Trond Lundemo, e Eivind Røssaak (org.) **Memory in Motion: Archives, Technology, and the Social**. Amsterdam University Press, 2017.

FARGE, Arlete. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia contemporânea entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**, São Paulo: Senac, 2013.

FELINTO, Erick. **Obliscência**: Por uma Teoria Pós-Moderna da Memória e do Esquecimento. Revista Contracampo-UFF, nº 13, 2000.

_____**A religião das máquinas**: pressupostos metodológicos para uma investigação do imaginário da cibercultura. Texto apresentado no GT Tecnologias Informacionais de Comunicação e Sociedade, no XII Encontro Nacional da COMPOS, em 2003.

_____ e ANDRADE, Vinícius. **A vida dos objetos**: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. In: Revista Contemporânea, vol. 03, nº 01, p. 75-94, janeiro/junho 2005.

_____“O Pós-Humano Incipiente: uma Ficção Comunicacional da Cibercultura”, In **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2005, Rio de Janeiro. XXVIII Intercom(cd-rom).São Paulo: Intercom 2005.

_____ **A imagem espectral** – comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

_____ **Vampyroteuthis**: a segunda natureza do cinema – a matéria do filme e o corpo do espectador. Flusser Studies 10. Iugano: Università della Svizzera Italiana, 2010.

FERRO, Marc. **Cinéma et histoire**. Paris: Folio, 1993.

FLUSSER, Vilém. Da futilidade da história. In: Suplemento literário. Jornal Estado de S. Paulo, 7 de maio de 1966.

_____ **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1983.

_____ **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____ **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

_____ **Photographie and history**. 1991. Disponível em: <http://flusserbrasil.com>. Acesso em 15/02/2020.

_____ **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____ **Elogio da superficialidade**: o universo das imagens técnicas. São Paulo: É Realizações, 2009.

_____ **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GALERA, Daniel. **Meia-noite e vinte**. Rio de Janeiro: Cia. Das Letras, 2016.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. **Teoria dos cineastas**: uma abordagem para a teoria do cinema. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.12, p. 19-32, jan./jun. 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HABIB, André. **Le temps décomposé**: cinéma et imaginaire de la ruine. Thèse de Doctorat. Université de Montreal, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**: guerra e democracia na Era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **La mort**. Paris: Flammarion, 1977.

KEEN, Andrew. **O culto do amador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KITTLER, Friedrich. **Mídias óticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

KUYPER, Éric de. **Fragment de l'histoire du cinéma**: quelques remarques sur la problématique du fragment, Hors-cadre, n° 10, 1992.

LEDA, Jay. **Films beget films**. New York: Hill and Wang, 1964.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz e FRANÇA, Andrea. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo**. Revista Galáxia, (21): 54-67. São Paulo, 2011.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. Intermédias e Intermedias, Ano 5: 1-24. Serra-ES, 2009.

MARGEL, Serge. **Les archives fantômes**: recherches anthropologiques sur les institutions de la culture. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2013.

MATUSZEWSKI, Boleslas. **Écrits cinématographiques; Une nouvelle source de l'Histoire ; La photographie animée**. Paris: AFRHC, 2006.

MELLO, Jamer Guterres de. "O arquivo como sintoma: arqueologia crítica das imagens e anacronismo na obra de Harun Farocki" In Jamer Guterres de Mello/Marcelo Bergamin Conter. **A(na)rqueologias das mídias**. Curitiba: Appris, 2017.

MICHAUD. Philippe.-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

NADER, Carlos. **Mítia**. Revista Trip, outubro, 1999.

NADER, Carlos. **Entrevista com Carlos Nader**. Pós: Belo Horizonte, v. 6, nº 1, p. 110-117, maio 2016., 2016. Entrevista concedida a Eduardo de Jesus e Mabe Bethônio.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Revista Projeto História, v. 10, 1993.

PACI, Viva. "Glimpses of Beauty: Beyond Happiness Amateur Images and Institutional Cinema" In Sonja Kmec/ Viviane Thill (Org.). **Private Eyes and the Public Gaze**. The Manipulation and Valorisation of Amateur Images, Trier 2009.

PAÏNI, Dominique, **Le temps exposé**: le cinéma de la salle au musée. Paris: Cahiers du Cinéma/Essais, 2002.

PARENTE, André. **Cinema de exposição**: o dispositivo em contra/campo. Revista Poiésis, nº 12, nov. 2008, p. 51-63.

PARIKKA, Jussi. **What is media archaeology?** Polity Press, 2012.

POGACAR, Martin. **Media archaeologies, micro-archives and storytelling**: re-presenting the past. London: Palgrave Macmillan, 2016.

PRELINGER, Rick. "The appearance of archives" In Pelle Snickars/Patrick Vonderau (Org.): **The YouTube reader**. Swedish National Library in Stockholm, p. 268-274.

RANCIÈRE, Jacques. "L'historicité du cinéma" In **De l'histoire au cinéma**. Paris: Editions Complexe: 1998.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera**: subjective cinema and the essay film. London: Wallflower Press, 2009.

REVEL, Jacques. **Micro-história, macro-história**: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. Revista Brasileira de Educação, v. 15, nº 45, 2010.

ROLNIK, Suely. **Furor de arquivo**. Revista Arte & Ensaios. Nº 19, 2009.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology**: Walter Benjamin and archival film practices. Duke University Press, 2018.

_____. “Paris 1900: archiveology and compilation film” In Katherine Groo/Paul Flaig (org.). **New Silent Cinema**. New York: Routledge, 2015.

SCHRADER, Paul. **Transcendental Style in Film**: Ozu, Bresson, Dreyer. University of California Press, 2018.

SIMONDON, Gilbert. **Imagination et invention (1965-1966)**. Chatou: Éditions de la transparence, 2008.

STEYERL, Hito. **In defense of the poor image**. E-flux, nº10, 2009.

WISNIK, José Miguel. **“Homem Comum” é um dos mais fortes filmes feitos no Brasil**. Folha de São Paulo, 15/01/2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/01/1849545-homem-comum-e-dos-mais-fortes-e-singulares-filmes-feitos-no-brasil.shtml>. Acesso em 14/03/2020.

WOLLEN, Peter. **Signos e Significação do Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

ZIMMERMANN, Patricia. **Contested terrain**: The family álbum. Afterimage, summer 1988, p. 9-11.

_____. **Reel families**: a social history of amateur film. Indiana University Press, 1995.

_____. **Cinéma amateur et démocratie**. Communications, 1999.

ANEXO A – Mítia, de Carlos Nader

PLANO IMAGINAL

Esta é a minha experiência. Tudo isto acontece agora. Setembro de 91. Eu vejo este mar pela primeira vez. Aqui em Belém do Pará: um milhão e duzentos mil fiéis, a maior procissão católica da Terra, o Círio de Nazaré. Mar de gente. Mar em Transe. Um milhão e duzentos mil pessoas espremidas nas ruas da cidade em louvor a Nossa Senhora de Nazaré, um dos heterônimos da padroeira do Brasil.

São dez ou onze da manhã. Eu olho para a multidão e lembro do dever. Eu estou aqui a serviço. E a serviço de outro senhor. Eu estou aqui produzindo o meu primeiro documentário para TV. Eu estou tão desbragadamente atrás de imagens quanto os devotos da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, este ícone bonito de gesso escuro, que está dentro de um espaço separado por uma corda grossa.

É este espaço interior à corda, perto da Santa, que eu quero penetrar. Eu e todos. Para os fiéis em fervor, a corda que eles tentam tocar é tão milagrosa quanto a imagem da santa. Eu, infiel, quero só a imagem da imagem. Filmada de perto. Não é tão fácil. Entre mim e ela se estendem uns trezentos metros desta concentração amazônica de gente em êxtase. Eu até tento ir em frente, tento atravessar a arrebentação de gente, mas logo me dou conta de que aquilo que eu tenho que atravessar é intravessável, como se a Santa fosse o centro de um redemoinho às avessas em que o olho expele em vez de sugar.

Mas então o milagre. O Henrique Goldman, nosso diretor, ordena e o John Weitzman, cinegrafista, coloca a câmera nas costas. O milagre. Eles avançam mosaicamente. O mar abre. O mar abre fácil. Eu vou atrás. Nós temos salvo conduto. A câmera. Os fiéis suspendem o transe por um instante. Aquilo erguido nas costas do John é um outro ícone religioso, não só mais o mero captador eletrônico de imagens, mas em si uma imagem religiosa de aura e carisma suficientemente intensos para desviar a atenção dos fiéis, ainda que por alguns instantes, da imagem que está no interior da corda.

Nós seguimos o caminho no meio da massa aberta. Eu vou ficando meio tonto. Muita gente falando comigo. Eu preciso ir. Eu vou. Nós chegamos ao outro lado da corda. Aqui, perto da Santa. Aqui dentro só alguns padres, só autoridade, só equipe de televisão e eu ainda marinheiro de primeira viagem, fascinado pelos poderes que

a câmera de TV estranhamente me outorgam. Meio tonto. Muita gente. O Henrique vai entrevistando os que estão do outro lado da corda. A corda, alguns fiéis tocam na corda. Desmaios. Eu meio grogue. Os depoimentos são todos fervorosos. Berros. Nossa Senhora Câmera de Televisão. Os entrevistados estão querendo entrar pra dentro do diafragma. A câmera e a corda. Eu estou bem tonto. A câmera é a corda, não, a câmera é um buraco na corda, a câmera é a porta, a cancela de um território também demarcado por alguma corda milagrosa. A câmera é autoridade de fronteira de um território para poucos, um território que não se estende sobre asfalto nem terra, um território não físico: os entrevistados estão gritando para a câmera, estão clamando por um território tão virtual quanto o Paraíso. Que lugar é este?

"Câmeras do Mundo, esta é a minha imagem. Comei. Ligo no Jornal Nacional da Rede Globo ou da CNN que eu vejo agora sem som nenhum: céus árabes pegando fogo, cinco pesquisadores vestidos de azul em volta de um tubarão branco, orelha humana nas costas de um rato, guarda de trânsito, ataque de riso de dois políticos, urso panda, multidão de um milhão de homens negros em frente a Casa Branca, bispo caído, Michael Jordan. De certa maneira a televisão já realiza involuntariamente o desejo de McLuhan: TV é música para os olhos. Volume zero: o corpo do aiatolá caiu do caixão, a passista do carnaval requebra, cidade alagada. Que realidade é mais lisérgica do que esta? Esta realidade do território da tela. A realidade daquele retângulo. Aquele lugar específico. Que lugar é este?

Eu estou agora dentro do corpo do Cristo Redentor no Rio de Janeiro. Julho de 94. Numa espécie de comunhão às avessas eu estou subindo a escadinha de metal interior à altura do estômago da estátua do Cristo, apontando minha câmera para as costas do videoartista americano Bill Viola sobre quem eu realizo mais um documentário: "O Território do Invisível". Assim como seu modelo vivo, o homem que simbolicamente transformou o próprio corpo num pedaço de pão, o monumento do Cristo redentor também realiza lá suas operações eucarísticas. Eu subo pensando em pelo menos dois milagres de transubstanciação concretizados por esta estatua do Cristo, topo do Corcovado. Um é o mórbido emblema europeu da agonia do Cristo na cruz metamorfoseado agora em um abraço sereno e radiante, imagem muito mais adequada a um cristianismo tropical sem culpa que, num acesso de paganismo tardio, prefere cultuar a vida ao invés da morte. O outro milagre está literalmente nas mãos do Cristo: os estigmas "daquele que sofreu por nós" se transformam em olhos. Graças a esta evolução milagrosa, que talvez ocorra por força de alguma espécie de

mutação genética do ser de pedra induzida pelo esplendor da paisagem do Rio de Janeiro, o que entra agora pelo buracos da mão do Salvador, ao invés da dor mundo, é a visão redentora da baía de Guanabara. Sim, maravilha.

É esta a imagem que nós temos agora, saindo pelo alçapão do antebraço da estátua, a mais de mil metros de altura. A cidade de São Sebastião. Aqui em cima, Bill Viola me fala de coisas muito interessantes dentro contexto cristão em que estamos agora até fisicamente inseridos. Viola me diz que entre suas maiores fontes de inspiração está Ibn Arabi, teólogo do califado de Córdoba, mente mestra do sufismo medieval, autor de uma das mais sofisticadas obras da tradição profética. A lâmpada mágica que Ibn Arabi acende na Idade Média é de um brilho esclarecedor. O farol teológico de Arabi aponta para uma totalidade do universo dividida em três planos. Plano Um: o mundo como o vemos já, as coisas agora, o espaço-tempo físico e tangível do aquiagora. Plano Três: o plano divino ou Deus ele-mesmo, que é luz e só luz, totalmente isento de qualquer positividade, vazio de qualquer coisa material ou virtual.

Entre o Plano Um e o Três, tem o Plano Dois, que cinge e permeia os dois anteriores. É este o lugar que me interessa aqui. A ele Ibn Arabi deu o nome de plano Imaginal, o reino da Imaginação Criativa, o lugar onde Imaginar é um verbo realmente ativo, onde Imaginar é criar imagens que têm uma existência tão real quanto as do mundo físico. Que lugar é este? Além de Maomé, Jesus, Moisés, Elias-Kidhr, habitam o Plano Imaginal todas as coisas que se imaginam, literalmente. Habitam o plano Imaginal ao mesmo tempo todos os sonhos, todos os seres mitológicos, todas as pessoas e coisas que estão em outro lugar do espaço, todos os personagens e objetos do passado ou futuro, ou melhor, todos os personagens e objetos daquilo que chamam de passado ou futuro as tradições que acreditam no tempo como um rio linear e causal que flui onipresente, mudo e invisível no sentido gênese/apocalipse.

CORTA

Waly Salomão está na praia. E me lembra : transe pressupõe trânsito para outra era e para outro lugar. Que lugar? Eu estou na praia. Rio Vermelho, dois de fevereiro, 1994, dia de Iemanjá. Tudo acontece agora. A areia em transe. Iemanjá visita a cabeça de uma multidão. Vestidos de branco, muitos estão com o pé nos grãos cinza da orla do mundo físico e com o resto do corpo levado pelo ritmo à nação que os orixás têm

no universo imaginal. É para os filhos de Iemanjá que eu aponto a minha lente com fome.

Independentemente de qualquer cenário social específico, a câmera, para efetuar seus milagres, dissolve a separação entre as coisas do mundo que são "reais" e as coisas do mundo que "não são reais". O vídeo é uma máquina de criar imagens, uma máquina de imaginação. Toda a virtualidade é minha. Tudo acontece agora. A televisão é tão coletiva quanto o inconsciente. Pensem num sonho que vcs tiverem. O sonho não é uma série de imagens que nós editamos como se fosse um documentário sobre nós mesmos? O sonho de uma só pessoa é a forma mais individual de imagem e têm uma gramática virtualmente idêntica àquela da forma mais pública e notória de imagem, aquela que aparece nas telas da televisão. Imagem, corte. Imagem, corte. Os índios Navajo colocam no topo das ocas uma espécie de antena, que eles chamam de dream-catchers. Televisão é visão. Alguns pais de santo e xamãs mais aplicados são capazes de reconhecer em qualquer forma de representação da mídia - filme, novela, por mais mambembe, com qualquer ator e a qualquer momento - a reencenação de um dos mitos de sua tradição. (contar de Caetano e Mãe Meninha) Quem se surpreende com isso? O que é um xamã senão um mediador, um concessionário de um veículo de comunicação, um provedor de acesso, um manipulador bem ou mal intencionado de informação? Não vem como nenhuma surpresa esta familiaridade a estrutura de outras mídias. E a re-representação mitológica que os xamãs reconhecem acontece não só com as histórias daquilo que ainda chamamos de ficção mas também com aquilo que a TV ainda chama de notícia, afinal o espaço da mídia é um espaço de encarnação, um lugar onde cada pessoa é sempre cavalo de um outro. Do ator de novela ao cara que dá seu depoimento ao Jornal Nacional, todos estão em diferentes graus construindo seu personagem, sua persona, sua máscara. Claro que isto também ocorre nas relações extramidiáticas, claro que sempre há um grau de virtualidade no teatro do absurdo da vida, mas é inegável que quanto maior o público, maior é o quociente de virtualidade.

Qualquer fato relevante de mídia também é um mito reencenado. Ou pelo menos um fragmento. Público e editores querem, precisam, que assim seja. O espectador está atrás de mitos. A necessidade de alegorizar os fatos transitórios da vida para torná-los sempre presentes e assim poder integrá-los, é uma outra modalidade de canibalismo. Matar e comer para ter para sempre vivo. É inútil e

ingênua qualquer tentativa de representar na mídia "a vida como ela é", se é que isso existe aqui ou em qualquer outro lugar. Quanto maior o público maior a fusão entre ficção e realidade para criar um terceiro estado, um produto que é derivado mas absolutamente independente de seus reagentes iniciais. A tela da mídia é um espaço mítico, que na maioria das vezes acaba descambando para um deserto de esterilidades estereotípicas, e continuará assim até que se livre da insistência burra ou mal intencionada daqueles que querem travestí-la de espelho da natureza. O espaço midiático se estrutura mitologicamente, e só no mito atinge seu esplendor.

CIBERESPACO DE WILLIAN GIBSON

Neuromancer: "Ciberespaço. Uma alucinação consensual. A representação gráfica dos dados abstraídos por cada computador do sistema humano. Impensável complexidade. Linhas de luz ordenadas no não-espço do cérebro, constelações de dados."

Ele imaginava que este lugar ia existir. Este lugar já existe. É futuro e é já. Chamo para minha causa as palavras que Derrida usa para uma outra: "Este lugar, que nos chama de além da memória, está sempre alhures. Este lugar não é o empírico e nacional aqui de um território. É imemorial, e por isso também um futuro". É presente. Tudo acontece agora.

O ciberespaço midiático, assim como o inconsciente lacaniano ou o reino mítico dos orixás, é um lugar que não é físico. E que se estrutura como linguagem. E a linguagem segundo Richard Rorty é a rede que nos conecta às coisas e não um espelho isento que nos remete uma imagem tal qual. Se toda cultura precisa desta via de acesso ao virtual, e se a via da nossa cultura é a infovia, não há a priori o menor problema nisso, desde que se garanta um acesso a ela não sacaneado pelos xamãs do futuro e do presente. A rede da linguagem midiática nos conecta a um plano olímpico, virtual, que gera seus próprios orixás, príncipes, princesas, nossas senhoras e mártires capazes de atrair a devoção de um público fiel. Ou não? A tela, o espaço de asfalto interior à corda de juta, a cinelândia do Beijoqueiro, a praia num dois de fevereiro de Iemanjá e a tela deste meu computador aquiagora são representações físicas de espaços vizinhos que se situam num mesmo universo de virtualidade e que, como os Vidros de Marcel Duchamp, são sombras de uma dimensão imaterial projetadas numa material.

Isso dito eu acendo uma vela para São McLuhan, padroeiro da geração conectada, e rogo para que não se procure nenhuma mensagem do além ou do aquém no medium da mídia. Que a mídia seja recebida sempre como apenas música para os olhos da mente, como o mito. Só. "A sobrecarga de informações leva ao reconhecimento de padrões". Esta é a mensagem: A MÍDIA É A MENSAGEM, a mídia é mensagem. Repetição de padrões. Música. Mito. Não mais. "A mídia é mítica na sua forma e, como os mitos, os programas de televisão são realçados pela repetição". AINDA Marshall MacLuhan : "Para fazer parte da paisagem num meio frio, você precisa se conectar num nível mítico à estrutura deste meio."

No ciberespaço da Aldeia Global de McLuhan ou no Plano Imaginal de Ibn Arabi, além de Jesus e Maomé, habitam também Frank Sinatra, Xuxa, Ayrton Senna, Rimbaud, BEETHOVEM, Mao TSE TUNG e o JERRY LEWIS, BEIJOQUEIRO E BILL VIOLA. Todos agora. Todos no mesmo lugar. E este lugar é a MITIA. MITO E MIDIA.