

LÍBERO

[DOSSIÊ]
CINEMA, VÍDEO E TRANSMISSÃO
MULTIMÍDIA NA INTERNET

Homem Comum e a cultura do fragmento

Homem Comum and the culture of the fragment

Homem Comum y la cultura del fragmento

Gabriel Malinowski

Universidade do Estado do Rio de Janeiro | gabrielmalinowski@gmail.com

Resumo: Nota-se que, atualmente, a apropriação de imagens de diferentes mídias e contextos produzem efeitos culturais, econômicos e subjetivos. A partir do filme documentário *Homem Comum* (2015), de Carlos Nader, este artigo pretende discutir o papel dos arquivos audiovisuais, bem como das dinâmicas de montagem de arquivos públicos e privados, na experiência social do tempo. Em *Homem Comum*, Nader produz uma montagem com dois regimes de imagens distintos: o filme de ficção e os vídeos de família. Levando em consideração as figuras temporais que o filme gera, com suas imbricações, torções e sobrevivências, lançamos uma discussão sobre a lógica instantânea de acesso a materiais audiovisuais diversos em sites como o YouTube. O artigo defende que essa cultura do fragmento está diretamente relacionada a certos efeitos na experiência temporal contemporânea, como a sensação de presentificação, nostalgia e cegueira.

Palavras-chave: arquivo; reciclagem; Carlos Nader; fragmento; temporalidade.

Abstract: It is noted that, currently, the appropriation of images from different media and contexts produces cultural, economic and subjective effects. Based on the documentary film *Homem Comum* (2015), by Carlos Nader, this article aims to discuss the role of audiovisual archives, and the dynamics of assembling public and private archives, in the social experience of the time. In *Homem Comum*, Nader produces a montage with two different image regimes: the fiction film and the family videos. Taking into account the temporal figures that the film generates, with its imbrications, twists and survivals, we launched a discussion on the instant logic of access to diverse audiovisual materials on sites like YouTube. The article argues that this fragment culture is directly related to certain effects on contemporary temporal experience, such as the feeling of presentification, nostalgia and blindness.

Keywords: archive; recycling; Carlos Nader; fragment; temporality.

Resumen: Se observa que, en la actualidad, la apropiación de imágenes de diferentes medios y contextos produce efectos culturales, económicos y subjetivos. Basado en el documental *Homem Comum* (2015), de Carlos Nader, este artículo tiene como objetivo discutir el papel de los archivos audiovisuales, y la dinámica de la recopilación de archivos públicos y privados, en la experiencia social de lo tiempo. En *Homem Comum*, Nader realiza un montaje con dos regímenes de imagen diferentes: la película de ficción y los videos familiares. Teniendo en cuenta las figuras temporales que genera la película, con sus imbricaciones, giros y supervivencias, lanzamos una discusión sobre la lógica instantánea del acceso a diversos materiales audiovisuales en sitios como YouTube. El artículo sostiene que este fragmento de cultura está directamente relacionado con ciertos efectos sobre la experiencia temporal contemporánea, como el sentimiento de presentificación, nostalgia y ceguera.

Palabras clave: archivo; reciclaje; Carlos Nader; fragmento; temporalidad.

Introdução

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 1990. O projeto inicial, que acabou se tornando, naquele momento, o curta *Fim da Viagem* (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?”. Em relação a esse projeto inicial de Nader, José Miguel Wisnik (2017, online) afirma:

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.

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 notar melhor essa relação, é necessário compreender a ideia de *Pathosformel*, que Warburg desenvolve em seus estudos sobre certos movimentos artísticos. 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” (MALINOWSKI, 2018, p. 111). Para ele, as imagens são dotadas de uma pós-vida e estão em um movimento constante na humanidade.

Carlinda Nuñez (2010, p. 55) sintetiza o conceito de forma clara:

A expressão *Pathosformel* [...] designa gestos arquetípicos ligados a emoções tais como tristeza, alegria, medo, desespero, ódio, amor, esperança, desejo, frustração, audácia..., consagrados pela repetitividade e pela estratificação de experiências subjetivas. São imagens que condensam uma situação de caráter emocional (*páthos*) num cânone ao qual automaticamente remetem (*formeln*), já que de sua forma irrompe o conteúdo.

O conceito de *Pathosformel*, assim, condensa o núcleo das investigações de Warburg. “O indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 2011, p. 132) é evidenciado nos estudos de Warburg desde os primeiros escritos sobre Boticelli, quando o conceito ainda não está totalmente estabelecido. A aplicação do conceito, contudo, não se restringe ao campo da história da arte, mas engloba os campos da cultura, da antropologia e da psicologia, em uma proposta complexa, uma “ciência sem nome” (AGAMBEN, 2008). Para Georges Didi-Huberman (2013, p. 173), “a *Pathosformel*,

portanto, seria um traço significativo, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas”. 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.

A partir desse projeto inicial, Nader irá acompanhar – e registrar – a vida de Nilson por duas décadas. 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 de seu pensamento, bem como pela variação da materialidade dos registros, pois a qualidade e a textura da imagem, no período de duas décadas, variam consideravelmente.

O fato de Nilson ser um personagem prosaico reforça, a todo momento, o tempo da vida doméstica. Nesse sentido, o “fundo de vídeos” que Nader produz se aproxima, esteticamente, dos chamados *filmes de família*. Tal categoria, conforme afirma Patricia Zimmermann (1988, p. 9, tradução nossa), refere-se a “filmes produzidos por pessoas comuns no dia a dia, e registram nascimentos, brincadeiras, feriados e rituais de família”. 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 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.

Em *Homem Comum*, o significativo arquivo de imagens da vida de Nilson 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*. 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. Trata-se de um filme que discute fé, religião e relações de poder no microcosmo dessa comunidade.

A história do filme, todavia, é apenas parcialmente resgatada em *Homem Comum*, pois apenas alguns fragmentos são utilizados. 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 colocam 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, liberadas 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, no filme, como as operações desses dois arquivos ensejam certas formas temporais.

Nosso objetivo neste artigo é notar, a partir das operações de montagem desses dois regimes de imagens de arquivo que o filme *Homem Comum* utiliza, um certo modo de produção temporal que parece acompanhar as operações temporais dos arquivos audiovisuais na cultura contemporânea e suas formas de construção social do tempo. Cabe ressaltar que, com essa estratégia metodológica, não queremos construir uma relação direta e apaziguada entre o filme de Nader e a situação epistemológica/política dos arquivos de imagem (ou “imagens de arquivo”). Antes, o filme já é, ele próprio, um arquivo, ou seja, um meio que organiza e mostra imagens e sons. Nessa perspectiva, quando analisamos o filme, estamos forçosamente fazendo uma análise de certa condição dos arquivos. O filme pode ser visto, assim, como um objeto teórico que delimita e traz à tona formas de temporalizar imagens e sons do passado.

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 diégetico. Sabe-se que as formas de montagem predominantes do arquivo audiovisual no século XX (ao menos até a difusão massiva da televisão) estavam inseridas 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 (2002, p. 67, tradução nossa),

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.

Essa “forma cinema”, segundo André Parente (2008, p. 53), “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”. 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 no *raccord* 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 do 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 Parente (2008), está relacionada a duas formas de interrupção do fluxo narrativo: vinculada ao pensamento de Roland Barthes e de 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, vinculada aos estudos de Tom Gunnig e de 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 (2009, p. 109, tradução nossa), “a atração no cinema descreve aquelas imagens e momentos de um filme que, como uma presença fulgurante, visões ou aparições, imediatos e ilusórios, são descolados da narração, momentos de pura potencialidade do ato de ver”. 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 paradas 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 Beaty: Beyond Happiness Amateur Images and Institutional Cinema*, 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, ela afirma:

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 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 contemporâneo (PACI, 2009, p. 15, tradução nossa).

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, por que o personagem Nilson atraía 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. 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 recentes de Nilson, com outras tantas imagens de sua vida mais jovem e com 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.

Em suas análises acerca dos tempos complexos que o cinema moderno produz, Gilles Deleuze (2005) 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 uma das imagens, ou seja, o contexto e a 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 (2002, p. 13, tradução nossa), “qualquer filme projetado é um índice de um pedaço da duração do mundo”.

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 os 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 ele está atravessado ao “tempo histórico” daquela família naquela sala. A exposição do “movimento” das imagens no tempo é sugerida 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 incentivadas e capitalizadas. Nesses processos necessariamente criativos, ainda que com estratégias potencialmente perversas (a ética das montagens é um tópico importante, mas que não abordamos neste artigo), 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. Acerca dessa potencialidade do corte, vislumbrava Vilém Flusser (2014, p. 226):

Pego uma tesoura e retallo 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...

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.

Open access, YouTube e Carlos Nader

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. Certos trechos de *Homem Comum* podem ser encontrados na plataforma. Alguns dos filmes de Carlos Nader também podem ser encontrados ali. Essa dinâmica demonstra algumas das possibilidades de acesso aos filmes, mas também reflete certas condições para estocar e acessar materiais audiovisuais.

O *open access* é um termo usado para designar um conjunto de princípios e uma gama de práticas envolvendo links e arquivos digitais sem custos ou outras barreiras de acesso. Com o *open access*, ou o acesso livre, as barreiras à cópia ou reutilização também são reduzidas ou removidas pela aplicação de uma licença de direitos autorais aberta. 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, feita à base de dados. Na visão de Erick Felinto (2008, p. 39), 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.

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, o tempo é um fator crucial: o tempo para comprar e assistir a uma obra específica, o tempo para encontrar um determinado vídeo, o tempo para localizar determinada imagem. A velocidade e a temporalidade nas formas de acesso trazem várias implicações, como a forma de nos lembrarmos, memorizarmos e imaginarmos o passado.

O *open access* 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 dos documentos privados, que hoje encontra meios de se visibilizar. Como afirma Jaime Baron (2014, p. 91-92, tradução nossa),

esse movimento de documentos do espaço privado para o público e de uma preservação simples para um 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 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 história.

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, o 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 (2016, p. 63, tradução nossa),

arquivos e coleções institucionais, patrocinados pelo Estado ou órgãos locais, são, assim, complementados e contestados de forma incessante por arquivos individuais, privados (micro arquivos), 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 des-canonizado.

Para notarmos como essa agência individual participa da reorganização dos arquivos e dos modos de operar o passado, cabe destacar a figura de Carlos Nader como diretor-personagem de *Homem Comum*. 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.

Trata-se de um filme que, a nosso ver, produz uma montagem que reflete um *modus operandi* de certa 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.

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 fílmica 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 em movimento desses dois regimes de imagens. Ele solapa a ideia do todo, de obra, de finitude. O fragmento é sempre uma 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, destronam 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 (1992, p. 50, tradução nossa) 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 descontínuo”.

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 quanto ao modo de temporalizá-los. Segundo Felinto (2005, p. 2), “um mundo que antes se apresentava como fluxo contínuo, segundo a dinâmica das tecnologias analógicas, transformou-se em aglomerados de unidades discretas (em última instância, imateriais), mas passíveis de decomposição, análise e recombinação”. 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.

Conclusões: presentificação, nostalgia e cegueira

Em *Nosso amplo presente*, Gumbrecht (2015) 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 1980. Na verdade, o que o autor pretende investigar é uma forte guinada na “construção social do tempo” ou no cronótopo. 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 (2015, p. 48), “hoje sentimos cada vez mais que o nosso presente foi expandido, pois agora está rodeado por um futuro que não conseguimos mais ver, ter acesso ou escolher, e por um passado que não conseguimos deixar para trás”. 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 a relação e o 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 sociocultural. 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 desse atrito, para o autor, é uma expressão saudosista. No ensaio *Da futilidade da História*, Flusser (1966, n.p) é categórico ao afirmar que “o nosso ambiente já se está precipitando, furiosamente, em direção à plenitude dos tempos, e nos arrasta consigo”. Para ele, “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 a 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*¹, em vários domínios culturais.

Esse saudosismo parece ocorrer tanto em imagens conhecidas como desconhecidas. Em *Homem Comum*, a nostalgia não é exclusiva nem das imagens públicas nem das imagens privadas, mas antes um efeito de memória similar. 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. As imagens de Nilson jovem convocam um lugar no passado. O mesmo 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. 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 1990, 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 (2017, p. 63) nota:

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.

A questão da curadoria, ou seja, a seleção e o ordenamento de imagens, parece ser um ponto crítico nos atuais regimes digitais e em 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

¹ Os termos em inglês *comeback* e *remake* referem-se às obras artísticas que são produzidas a partir de uma outra obra similar já existente, sobretudo no campo audiovisual. A refilmagem de *Psicose* (1999), por Gus Van Sant, seria um exemplo dessa prática.

velocidade dessas alterações vem, muitas vezes, como avalanches, corrompendo nossa capacidade política de questioná-las ou de 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 *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 (2013, p. 90), 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”.

Na sequência final, após ser ressuscitada, Inger e o marido estão abraçados, e seus olhares perdidos. 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.

Notamos assim que *Homem Comum* invoca um regime temporal que dialoga, em certa dimensão, com a experiência social do tempo que encontramos em nossa cultura midiática, em nossa “cultura YouTube”. A fragmentação e a remontagem de imagens públicas e privadas que o filme apresenta, com seus modos de presentificação, nostalgia e cegueira, consistem em uma poética que consegue transmutar e espelhar o movimento maquínico e cotidiano dos arquivos. No filme, encontramos as forças que tecem e enraízam nossa forma de perceber e operar o tempo, bem como os lampejos de uma subjetividade capaz de torná-lo intenso e reflexivo.

Referências

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

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.

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

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

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

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

DOANE, Mary Ann, *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge, MA and London: Harvard University. Press, 2002.

FELINTO, Erick. Videotrash: o YouTube e a cultura do “spoof” na internet. *Galáxia*, São Paulo, n. 16, p. 33-42, dez. 2008.

_____. O pós-humano incipiente: uma ficção comunicacional da cibercultura. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* São Paulo: Intercom 2005.

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

_____. Da futilidade da história. *O Estado de S. Paulo*, 7 maio 1966. Suplemento Literário. Não paginado.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2015.

KUYPER, Éric de. Fragment de l’histoire du cinéma: quelques remarques sur la problématique du fragmente. *Hors Cadre*, n. 10, p. 42-48, 1992.

MALINOWSKI, Gabriel. Ato, atalho e vento: as fórmulas de páthos na história do cinema. *Galáxia*, São Paulo, n. 37, p. 109-119, jan./abr. 2018.

MELLO, Jamer Guterres de. O arquivo como sintoma: arqueologia crítica das imagens e anacronismo na obra de Harun Farocki. In: MELLO Jamer Guterres de; CONTER, Marcelo Bergamin (Orgs.). *A(na)rqueologias das mídias*. Curitiba: Appris, 2017. p.61-75.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. De onde menos se espera, daí é que vem: o silêncio como fórmula de páthos das “musas pensantes”. *Revista Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 51-63, 2010.

PACI, Viva. Glimpses of Beauty: Beyond Happiness Amateur Images and Institutional Cinema. In: KMEC, Sonja; THILL, Viviane (Eds.). *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*. Trier: Kliomedia, 2009. p. 109-115.

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

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 12, p. 51-63, nov. 2008.

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

WISNIK, José Miguel. “Homem Comum” é um dos mais fortes filmes feitos no Brasil. Folha de S.Paulo, 15 jan. 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 mar. 2020.

ZIMMERMANN, Patricia. Contested terrain: the family album. *Afterimage - The Journal of Media Arts and Cultural Criticism*, New York, p. 9-11, 1988.

Gabriel Malinowski

Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Especialista em Comunicação e Imagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Graduado em Cinema pela Universidade Estácio de Sá (Unesa). Entre 2009 e 2016, foi docente em cursos de Cinema, Artes Visuais e Comunicação Social. Coordenou o projeto de extensão Crescendo com Arte, que oferecia oficinas de cinema para alunos da rede pública do município de Barra Mansa (RJ), e coordenou a Agência UVA de Comunicação. Realizou estágio doutoral na Université de Montréal, entre agosto de 2018 e julho de 2019, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).