

O HOMEM COMUM NO YOUTUBE: MICROARQUIVOS DIGITAIS E A CULTURA DO FRAGMENTO

GABRIEL MALINOWSKI

RESUMO

A partir do filme *Homem Comum* (2015), de Carlos Nader, o artigo explora algumas implicações do modelo fragmentário dos arquivos digitais, que entrelaçam as dimensões do público e do privado na experiência social do tempo. Compartilhando esse mesmo campo de problematização, a plataforma YouTube é explorada e inserida na discussão como um tipo de “aparelho” que enseja certas formas de sentir e experienciar o tempo nas sociedades mais fortemente tocadas pela cultura midiática informacional. O artigo aposta que o filme de Nader e a plataforma YouTube compartilham, de certo modo, um mesmo terreno tecnológico/epistemológico. Para explorar essas intersecções, nos apoiamos, sobretudo, nas correntes ligadas às teorias da mídia alemã, como Wolfgang Ernst e Vilém Flusser, além de autores e autoras que, nessa mesma perspectiva, exploram as temáticas dos arquivos midiáticos e da temporalidade na cultura contemporânea.

Palavras-chave: Carlos Nader. YouTube. Arquivo. Temporalidade. Experiência.

ABSTRACT

*Based on the film *Homem Comum* (2015), by Carlos Nader, the article explores some implications of the fragmentary model of digital archives, which intertwine the dimensions of public and private in the social experience of time. Sharing this same field of problematization, the YouTube platform is explored and inserted in the discussion as a type of “device” that gives rise to certain ways of feeling and experiencing time in societies most strongly touched by informational media culture. The article bets that Nader’s film and the YouTube platform share, in a way, the same technological/epistemological terrain. To explore these intersections, we relied, above all, on currents linked to German media theories, such as Wolfgang Ernst and Vilém Flusser, as well as authors who, in the same perspective, explore the themes of media archives and temporality in contemporary culture.*

Keywords: Carlos Nader. YouTube. Archive. Temporality. Experience.

RESUMEN

*Basado en la película *Homem Comum* (2015), de Carlos Nader, el artículo explora algunas implicaciones del modelo fragmentario de los archivos digitales, que entrelazan las dimensiones de lo público y lo privado en la experiencia social del tiempo. Compartiendo este mismo campo de problematización, la plataforma YouTube es explorada e insertada en la discusión como una especie de “dispositivo” que da lugar a ciertas formas de sentir y vivir el tiempo en sociedades más fuertemente tocadas por la cultura mediática informacional. El artículo apuesta a que la película de Nader y la plataforma YouTube comparten, en cierto modo, el mismo terreno tecnológico/epistemológico. Para explorar estas intersecciones, nos apoyamos, sobre todo, en corrientes vinculadas a las teorías mediáticas alemanas, como Wolfgang Ernst y Vilém Flusser, así como en autores que, en la misma perspectiva, exploran los temas de los archivos mediáticos y la temporalidad en la cultura contemporánea.*

Palabras clave: Carlos Nader. YouTube. Archivo. Temporalidad. Experiencia.

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 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?”

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 pensamento, e também pela variação da materialidade dos registros, pois a qualidade e textura da imagem, no período de duas décadas, varia consideravelmente.

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” (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 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*. 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.

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. 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. Nossa hipótese é a de que, nessa mesma dimensão tecnológica/epistemológica, uma plataforma como o YouTube, a sua maneira, enseja um processo fragmentário similar em muitos aspectos.

Nosso objetivo neste artigo é explorar alguns efeitos do modelo fragmentário dos arquivos digitais, que entrelaçam a dimensão do público e do privado. Para realizar essa investigação, tomamos tanto o filme quanto o YouTube como certo sintoma de nossa cultura midiática informacional e sua forma de operar arquivos de imagens de diferentes mídias, provindas de esferas públicas e privadas. Essa estratégia metodológica serve para notar algumas implicações dessas montagens entre fragmentos de arquivos heterogêneos, feitos de temporalidades heterodoxas que, com suas imbricações, torções e sobrevivências, participam de nossa experiência social do tempo. Como escopo teórico/metodológico para essa investigação ensaística, nos apoiamos em autores que atuam no campo das teorias contemporâneas das mídias, com uma abordagem que privilegia a materialidade da comunicação. Trata-se de autores atrelados à chamada teoria da mídia alemã que, conforme aponta Vinícius Portella Castro (2021, p. 12), estuda de maneira “mais rigorosa do que profética a materialidade técnica dos meios e as dimensões estéticas particulares a cada tipo de concreção histórica”.

Youtube e a condição do arquivo digital

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. 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, 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 tornarmos-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 coloca em cena, um 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 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 documentos privados, que hoje encontro meios de se visibilizar. Como afirma Jaime Baron,

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 história². (BARON, 2014, p. 91-92, tradução nossa).

Com efeito, essas variações das tecnologias digitais têm provocado fortes deslocamentos em antigas categorias e epistemes, nas quais foram erguidos 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 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 abstêm de categorias antropocêntricas³. (ERNST, 2017, p. 42, tradução nossa).

2 No original: *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.*

3 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.*

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 Matin Pogacar:

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.⁴ (POGACAR, 2016, p. 63, tradução nossa).

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 prática⁵” (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 ideal⁶” (PRELINGER, 2009, p. 268, tradução nossa).

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 colocar outros exemplos de arquivos que disponibilizaram parte de suas coleções online. Contudo, o controle de acesso é ainda um impeditivo 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.

4 No original: *Digital Technologies used as archival tools are challenging the limits and 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.*

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

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

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 pode ser alugada, encontrada ou vista 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 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.

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 mídias, 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.

Cultura do fragmento

Esse patrimônio de imagens que uma plataforma como o YouTube disponibiliza possui uma característica latente: a fragmentação. É também o fragmento um dos aspectos centrais dos 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 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, 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 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” (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 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.

Considerações finais

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 “arquiteológica”, 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.

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. 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 arquivís-

7 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.

tica 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. A produção de informações e imagens cresce a cada dia, mas também tendemos a perder mais informação agora do que em qualquer outro tempo do passado. Sendo assim, 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.

Referências

- BARON, J. **The archive effect**: found footage and the audiovisual experience of history. Routledge, 2014.
- BLÜMLINGER, C. **Cinéma de seconde main**: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013.
- CASTRO, V. "Para uma ecologia dos meios materiais de comunicação", Rev. Comunic. & Inform., vol. 24, dez. 2021.
- CURSINO, A. e LINS, C. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. **Revista Conexão**, v. 09, n.º. 17, 2010.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DÉOTTE, J. **La época de los aparatos**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.
- DOANE, M. **The emergence of cinematic time**: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge, MA and London: Harvard University. Press, 2002.
- ERNST, W. **Chronopoetics**: the temporal being and operativity of technological media. London; New York: Rowman & Littlefield International, 2016.
- _____. "Tempor(e)alities and archive-textures of media-connected memory" In **Digital memory studies**. Routledge, 2017, p. 155-167.
- FELINTO, E. **A imagem espectral** – comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- KUYPER, É. Fragment de l'histoire du cinéma: quelques remarques sur la problématique du fragment, Hors-cadre, n.º 10, 1992
- POGACAR, M. **Media archaeologies, micro-archives and storytelling**: re-presencing the past. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- PRELINGER, R. "The appearance of archives" In Pelle Snickars/Patrick Vonderau (Org.): **The YouTube reader**. Swedish National Library in Stockholm, p. 268-274.
- SCHRADER, P. Transcendental Style in **Film: Ozu, Bresson, Dreyer**. University of California Press, 2018.
- ZIMMERMANN, P. **Contested terrain**: The family álbum. Afterimage, summer 1988, p. 9-11.