

Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet

Luís Nogueira

Universidade da Beira Interior

nog.luis@gmail.com

Resumo: O cinema tem-se ocupado de vários espaços ao longo da sua história: do espaço fílmico propriamente dito, mas também do espaço mental; do espaço real, mas também do espaço ausente. Todos estes espaços estão, de uma ou de outra forma, ligados ao imaginário e à técnica cinematográficas. Antes de mais, há-de interessar-nos, então, o espaço doméstico como lugar de um tipo de imaginário específico e compreender a sua génese enquanto tal. Mas a ideia de domesticação remete igualmente para a relação do sujeito com a técnica: a entrada das tecnologias cinematográficas na esfera privada é outro dos assuntos que nos interessa aqui tratar. Por fim, verificamos que as dimensões artísticas e conceptuais do que designamos como cinema doméstico se encontram numa permanente tensão e mutação: são zonas de limiar que não cessam de se contaminar e reconfigurar. É essa dinâmica, em muito propiciada e justificada pelo surgimento da Internet, que nos interessa, também, analisar.

Palavras-chave: cinema doméstico, tecnologia, internet.

Resumen: El cine se ha ocupado de varios espacios a lo largo de su historia: del espacio cinematográfico, propiamente dicho, pero también del espacio mental; del espacio real, pero también del espacio ausente. Todos estos espacios se encuentran, de una o otra forma, ligados al imaginario y a la técnica cinematográfica. Nos interesa, ante todo, el espacio doméstico como un lugar de un tipo de imaginario específico, para comprender sus orígenes como tal. Pero la idea de “domesticación” también se refiere a la relación del sujeto con la técnica. Por eso, la irrupción de la tecnología en el ámbito privado es otra de las cuestiones que tratamos. Por último, comprobamos que las dimensiones artísticas y conceptuales de lo que denominamos como “cine casero” están en una permanente tensión y cambio: son zonas de umbral en constante contaminación e reconfiguración. Esta dinámica, en gran parte propiciada y justificada por la aparición de Internet, es objeto también de nuestro análisis.

Palabras clave: cine casero, tecnología, internet.

Abstract: Cinema has contemplated several spaces throughout its history: filmic space, but also mental space, real space, and the absent space. All these spaces are in one way or another linked to the imagination and cinematographic technique. First, I am interested in the domestic space as a place of a specific type of imagery and then in understanding its origins as such. But the idea of “domestication” refers to the relation of the subject with the technique: the entry of film technology in the private sphere is another issue that interests us. Finally, I will note that the artistic and conceptual dimensions of what we know as “home cinema” are in permanent tension and changing as areas of threshold that continue to contaminate and reconfigure each other. That dynamics, much favored and justified by the emergence of the Internet, I am also interested in analysing.

Keywords: home cinema, technology, internet.

Résumé: Tout au long de son histoire, le cinéma a occupé plusieurs espaces: l'espace filmique proprement dit, de même que l'espace mental et l'espace réel, mais également l'espace absent. Tous ces espaces sont, d'une manière ou d'une autre, liés à l'imaginaire et à la technique cinématographiques. Mais, au-delà, on doit, tout d'abord s'intéresser à l'espace domestique en tant que lieu d'un type spécifique d'imaginaire, puis chercher à en comprendre les origines en tant que tel. Par ailleurs, l'idée de la “domestication” renvoie également à la relation qu'entretient le sujet à la technique : l'entrée de la technologie cinématographique dans la sphère privée est une autre des questions qu'il nous importe de traiter ici. Enfin, nous observons que les dimensions artistiques et conceptuelles connues sous le nom de home cinéma sont dans un état de tension et d'évolution permanentes : ce sont des zones de seuil, qui continuent de s'influencer et de se reconfigurer l'une l'autre. Nous examinerons également cette dynamique, en grande partie favorisée et légitimée par l'émergence de l'Internet.

Mots-clés: “home cinéma”, technologie, internet.

Introdução

Antes de iniciarmos a nossa reflexão, devemos enunciar duas inquietações que nos hão-de acompanhar em surdina ao longo da reflexão e que suscitam desde logo duas considerações prévias: em pri-

meiro lugar, verificamos que o tipo de produção associada aos *home movies*, ou filme doméstico, se quisermos, convive frequentemente com uma série de valores estéticos e éticos que lhe são ora oponíveis (a autoria, o profissionalismo) ora cúmplices (a confessionalidade, a biografia) – e tal haverá de assinalar com extrema evidência a volatilidade deste conceito e da sua caracterização; em segundo lugar, e de algum modo decorrente do anteriormente dito, verificamos que a ideia de um cinema doméstico poderá assumir uma abrangência conceptual imensa, correndo-se, por isso, o risco de alguma indistinção circunstancial – por exemplo: poderão os *home movies* e a Internet ser compatíveis? A estas duas inquietações procuramos (também) responder ao longo do presente estudo, apesar de não serem nem a taxinomia nem a categorização as nossas preocupações prioritárias. Assim, se não se revelar possível a sua total clarificação, pelo menos esperamos providenciar algumas pistas que ajudem a ilustrar tais problemáticas.

O doméstico como imaginário

Na primeira sessão cinematográfica apresentada pelos irmãos Lumière em 1895, um dos filmes mostrados não poderia ser mais emblemático da questão que aqui nos ocupa: o cinema doméstico. Trata-se da curta-metragem “Le repas du bébé” e nela vemos nada mais do que um casal a alimentar o seu infante. Este episódio, absolutamente prosaico, haveria de ser repetido vezes sem conta, com pequenas variações, nos filmes caseiros que o futuro se encarregaria de produzir. A presença deste filme na sessão pública inaugural do cinematógrafo não deixa de ter, portanto, um elevado valor simbólico, ainda que de algum modo acessório: a infância era um dos temas da infância do cinema. Este efeito de espelho é tão mais interessante quanto remete para a questão que nos há-de ocupar de seguida: como se constituiu o doméstico enquanto tema artístico e, para o que aqui nos interessa, cinematográfico, ou seja, como ocorreu o nascimento deste imaginário?

Se é certo que o cinematógrafo parecia trazer no seu código genético, desde o início, as premissas de um imaginário doméstico, familiar, convivial, a verdade é que no mundo das artes e na história das representações visuais, este lado quotidiano da existência esteve longe de

ser, desde sempre, um tema recorrente. Daí que nos pareça interessante efectuar aqui uma espécie de *flashback*. Não faremos uma arqueologia, mas apenas uma retrospectiva do processo de constituição do quotidiano em tema artístico. Fazendo um périplo pela história da pintura ocidental, interessa-nos, antes de mais, compreender quando é que o doméstico se instaurou como campo de investigação temática e estilística. Para tal, o mais longínquo que remontamos é à pintura medieval.

Sendo certo que a época medieval teve os seus livros de horas e breviários, as suas bíblias e demais manuscritos para uso doméstico, a verdade é que o seu uso era francamente limitado às classes clericais ou aristocráticas – para o povo, os ritos e a instrução estavam maioritariamente reservados às cerimónias (essencialmente religiosas) ou aos monumentos públicos (que, com as suas gravuras, vitrais, relevos e estátuas cumprem a função de meios educacionais). E os temas estavam igualmente longe de ser prosaicos: episódios da vida de Cristo, dos evangelhos ou do velho testamento eram os temas fulcrais. Os eventos ou as vivências domésticas estavam longe de se constituir como assunto urgente ou pertinente.

Com a Renascença estes temas não haveriam de desaparecer imediatamente das preocupações de artistas e comanditários. A anunciação e a crucificação, o génesis e o juízo final, são apenas alguns exemplos da constante revisitação temática que ocuparia os séculos XVI e XVII. A estes temas haveriam de juntar-se um novo conjunto de assuntos, decorrentes da reapreciação e revalorização dos ideais e do imaginário clássico da antiguidade: episódios e figuras mitológicas greco-romanas tornavam-se fulcrais num outro filão que se vinha juntar à tradição iconográfica cristã.

Seria com os movimentos reformistas do início do século XVI que uma outra realidade se imporia. A recusa das imagens de devoção outorgada por Lutero haveria de originar uma terceira via iconográfica, a qual, em grande medida, parece-nos, seria altamente responsável pela constituição do doméstico como imaginário, sobretudo nos países nórdicos. Cenas domésticas das mais prosaicas passam a fazer parte, sobretudo a partir do século XVII, com extrema regularidade das temáticas representadas, dando origem a novos ou renovados géneros, a

natureza-morta e o retrato, que convivem com os motivos clássicos: as pinturas religiosas, os nus, as mitologias pagãs.

Se é certo que a realização de pintura religiosa e evocativa não cessaria até bem dentro do século XIX, a verdade é que artistas como Vermeer ou mesmo Rembrandt, com as suas cenas de interiores, se revelam óptimos exemplos desse realismo doméstico que a nível temático e estilístico parece antecipar em dois séculos os movimentos realistas propriamente ditos. Levaria, portanto, um tempo significativo até o prosaico e o doméstico – e porque não dizê-lo, o secular – entrarem definitivamente no imaginário ocidental, e haveria de se passar pelo barroco, o classicismo, o romantismo ou o simbolismo. Mas quando o cinema surge já o quotidiano é um motivo pleno de interesse e curiosidade artística e técnica.

Neste percurso, o cinema talvez não deva enjeitar o contributo da sua tecnologia matriz, a fotografia. A fotografia haveria de ser, como bem o sabemos, a responsável pela redefinição do espectro de interesses do olhar ocidental: extremamente próxima do real, ao ponto de um decalque mimético e indicial se tornar a sua característica distintiva, desde cedo ela se interessou pelo material, pelo próximo, pelo instantâneo – requintes simbólicos e evocações místicas não lhe pareceram interessar em demasia. O olhar sofre então nova metamorfose, precisamente quando se ocupa tanto da visão (como passa a acontecer na pintura) como com o visto (acontece na fotografia, e depois no cinema).

Desde cedo a fotografia se interessa então pelo que está próximo, pelo que está presente: retratos e janelas, jardins e naturezas-mortas não-de estar entre as suas temáticas mais dilectas. Relembremos a primeira fotografia, de Niepce, uma fotografia feita em casa – ainda que apontando para a paisagem através da janela. Ou pensemos nas fotos de campanha de Roger Fenton – descobrir o mundo e registá-lo, sim, mas na sua materialidade é a preocupação. Ou na insistência *voyeurista* de Erich Salomon. O que se pretende? Antes de mais, registar a prosa do mundo, seja ele o mundo doméstico seja o mundo planetário.

Ironicamente, agora que a pintura e a fotografia tinham preparado o cinema para um natural convívio com a realidade doméstica, eis que este a despreza crescentemente e assume o seu sonho de espectáculo total para um novo século. A lógica industrial e comercial acabaria por se impor. Arte exigente, quer técnica quer, sobretudo, financeira-

mente, o cinema tornar-se-ia uma forma de expressão para as massas – mas, curiosamente, não de massas: o lado artesanal (salvo algumas exceções como aquelas que o cinema experimental ou o cinema de animação haveriam de assinalar) revelar-se-ia diminuto nas cinco décadas seguintes. Desde os anos 1920 até à década de 1950, o cinema doméstico tem uma existência meramente residual. O espanto cinematográfico que os primeiros filmes pareciam oferecer como atracção haveria de se desdobrar ao longo do tempo, com o inerente acréscimo de custos: o som, a cor, os ecrãs largos seriam alguns dos momentos fulcrais desta metamorfose imparável que, constantemente, relegava um cinema mais prosaico para as margens ocupadas pelo experimental, pela animação ou pelo documentário.

Retomemos então esta retrospectiva do imaginário doméstico na nova etapa que se revelaria decisiva: finais da década de 1950, início da década de 1960. O que acontece então? Tudo o que de modernidade o imaginário cinematográfico parece prometer. As décadas anteriores tinham sido predominantemente classicistas e canónicas. Tudo no cinema parecia profundamente calculado: as histórias, os actores, os valores de produção, os géneros, as audiências. Tudo parecia objecto de incansável cálculo e controlo. De todos os símbolos desta lógica produtiva e criativa, o estúdio é o exemplo máximo: local confinado onde se criam e recriam universos de total alteridade. Excluindo momentos como o neo-realismo ou certos ensaios documentais, o mundo cinematográfico privilegia, de um ponto de vista produtivo, a ficção em estúdio. Algumas mudanças técnicas se afigurariam fundamentais nos anos 1950 e 1960. Em primeiro lugar, o surgimento de novas câmaras, mais leves e portáteis, capazes de penetrar em qualquer espaço com a máxima discrição. Em segundo lugar, o surgimento da televisão, forma de comunicação que deliberadamente coloca o espaço de convivência doméstico como alvo da sua acção. Esta intrusão no espaço doméstico haveria de ter consequências enormes, como veremos mais adiante.

Estas câmaras mais leves dariam origem a uma realidade cinematográfica nova que assumiria diversas formas: o *cinema-verité*, a *nouvelle vague*, o *free cinema*, o *direct cinema*, o *underground cinema*. A unir todos estes movimentos ou tendências, uma característica comum: uma proximidade à realidade que se faz antes de mais com a aceitação de significativos dados novos: a aceitação do acaso, da urgência e da au-

tenticidade como valores criativos. As câmaras mais leves permitem tratar o mundo como uma extensão da casa – e tal haveria de se tornar uma estratégia discursiva que as décadas seguintes iriam vincar cada vez mais, como denotam quer a vaga crescente de documentários quer a constância da reportagem e do directo televisivos.

A diminuição dos custos de produção (devido a equipas mais pequenas e menos equipamentos) tornar-se-ia, assim, um dos aspectos fundamentais para a diversificação das obras e para a eclosão e disseminação de um cinema doméstico a nível, podemos dizê-lo, planetário. Ao ponto de, já em décadas recentes – entre os anos 1980 e 2000 – as produções *low-budget* entrarem no próprio terreno do *mainstream* cinematográfico. Alguns filmes que chegaram ao circuito comercial são exemplo daquilo que alguns designam por *cinema guerrilla*, filmes de baixo orçamento com ideias fortes ou inusitadas: das produções iniciais de Spike Lee ao fenómeno crítico *El Mariacchi* (1992), de Robert Rodriguez passando pelo estrondo mediático de *Blair Witch Project* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, (que, de algum modo, parecem ter precursores nos filmes de série B ou Z que constituem uma espécie de história alternativa do cinema).

Mas o momento de viragem fundamental no que respeita ao cinema doméstico seria a introdução de uma nova tecnologia audiovisual: nos anos de 1970 e 1980, o vídeo haveria de refazer toda a concepção de produto ou de obra audiovisual, seja de um ponto de vista industrial seja artístico. Agora tudo seria diferente: a captação de imagens e a sua reprodução, a edição e definição, a manipulação e os custos. Mais fácil, mais rápido, mais intuitivo, mais manuseável, mais barato, mesmo quando os termos de comparação são os formatos menos nobres da película, como o 16 ou o 8 mm. A utilização do vídeo haveria de assumir diversas formas, sendo que o cinema *mainstream* seria aquele que, sobretudo por razões de qualidade técnica da imagem, mais resistiria à sua adopção em termos de produção (que não em termos de difusão, como se comprova pelo *home vídeo*).

Se a indústria cinematográfica se colocou fora deste novo contexto técnico, a verdade é que a indústria televisiva haveria de abusar deste novo recurso. Mas não seria apenas aí que o vídeo teria uma vida longa e rica: ao nível do documentário surge uma nova vaga de documentários feitos na primeira pessoa; as câmaras de vídeovigilância tornam-

se uma imagem de marca do novo regime do olhar e das escopias; a vídeo-arte haveria de se tornar uma das pontes fundamentais entre o mundo das imagens e o mundo da arte enquanto instituição, muitas vezes com obras num registo que alia o conceptual (em termos criativos) ao doméstico (em termos produtivos); as *handycams* haveriam de permitir a proliferação infindável de filmes caseiros, capazes de preencher a programação de redes televisivas.

Com o vídeo a disseminação de produtos audiovisuais caseiros parecia já insuportável. Mas este não seria o último passo na constituição do imaginário doméstico como o conhecemos actualmente. No final do século XX, a Internet haveria de se tornar um local privilegiado de existência do filme doméstico. As tecnologias digitais constituíram o passo mais recente num processo de democratização da criação audiovisual: custos extremamente baixos deram origem a uma proliferação de utilizadores; a ubiquidade da tecnologia digital haveria de dar origem igualmente a uma proliferação de suportes, dos quais o mais significativo será o telemóvel.

Miniaturizadas e extremamente portáteis, as câmaras estão conosco em todo o lado. O filme doméstico não se restringe agora ao espaço doméstico. O lar é agora onde o homem estiver. O registo da realidade está à distância de um *click*. Qualquer episódio, mais curioso ou mais anódino, mais épico ou mais irrelevante, pode ser captado ou encenado, qualquer memória pode ser guardada, qualquer anedota pode ser registada. Dos telemóveis às *webcams*, do *youtube* às demais redes sociais, o mundo é cada vez mais apressado e apertado – cada vez mais pequeno, cada vez mais uma casa.

Esta resenha histórica da constituição do doméstico como imaginário não pretendendo ser exaustiva, talvez nos dê algumas pistas de leitura – muito genéricas, certamente – sobre uma realidade (a da proliferação contínua e avassaladora de filmes domésticos, dos mais variados géneros) que nos parece circundar e, por vezes, submergir.

A domesticação da técnica

No capítulo anterior procurámos perceber de que modo o doméstico se constituiu em tema e passou a integrar a cultura cinematográfica.

Agora, interessa-nos ver de que modo esse mesmo espaço doméstico se parece constituir em oficina ou laboratório e, sobretudo, de que modo assistimos a uma espécie de domesticação da técnica. Esta ideia do lar como oficina não é exactamente nova. Ela remete para as formas de aprendizagem e de produção pré-industriais. O local de trabalho era, então, interior ou contíguo ao espaço habitacional. Viver, aprender e fazer decorriam em espaços adstritos ou coincidentes. A homogeneização dos processos produtivos e a seriação das quantidades, próprios da industrialização, haveriam de deslocar os operários para linhas de montagem cada vez mais precisas e afastadas do lar.

A mecanização assenta na ordem, no programa – e o cinema tem um fundo mecânico na sua ontologia. Desde muito cedo que o cinema se tornou uma arte de grandes exigências e constrangimentos: exigências que obrigaram a uma grande especialização (e as tarefas das equipas técnicas e artísticas isso mesmo comprovam); exigências financeiras (uma vez que as grandes produções implicam enormes encargos com equipamentos, com actores, com marketing, etc.); exigências discursivas (escala de planos, tipos de montagem, entre outros aspectos). Para o cidadão comum, as condições de produção parecem estar constantemente vedadas, porque estas exigências significam constrangimentos. Sem saber e sem poder é o seu estado mais comum.

A longa e difícil aprendizagem exigida pelos ofícios do cinema haveriam de mudar de alguma forma ao longo do tempo – e de forma nitidamente mais vincada nas últimas décadas. E talvez as mudanças devam ser vistas tanto do lugar do mestre como do lugar do discípulo. Os mais recentes desenvolvimentos nas tecnologias digitais têm oferecido as soluções mais variadas aos diversos problemas com que um criador se confronta. O conceito de *user-friendly* é a esse título paradigmático. Uma nova literacia criativa parece ter-se vindo a disseminar ao longo dos últimos tempos. Se o vídeo oferecia já uma certa autonomia nas condições de recepção e visionamento de uma obra (avançar, retroceder, pausar – tudo opções que o visionamento clássico em sala não permitia), o certo é que o software digital, e a manipulação da informação que este permite, veio acrescentar uma amplitude muito mais vasta e extensa de operações possíveis: editar, apagar, sobrepor, colar, distorcer, fundir. Basta atentarmos nos programas de efeitos especiais para notarmos como as opções são imensas, comportando as mais so-

fisticadas ao lado das mais imediatas funções. Onde antes se exigiam conhecimentos adquiridos ao longo de anos e equipamentos com capacidades extraordinárias, hoje podemos aceder a esse saber através de um simples *tutorial* e com um computador portátil.

E onde antes a lógica de produção implicava grandes investimentos e a mobilização de enormes recursos, hoje nada há de muito incómodo na estratégia *low-budget* e na estética *low-fi*. Todos podem fazer o seu filme. Todos podem concretizar as suas ideias – desde que devidamente dimensionadas. Que falte mais a estética que a técnica, as mentes do que as máquinas, eis o que as academias podem e devem fazer valer. Num regime de produção e criação onde tudo parece tão próximo e tão acessível, onde o imaginário doméstico parece totalmente omnipresente, as academias podem e devem cumprir as suas tarefas de sempre, talvez com mais propriedade do que nunca: questionar, provocar, experimentar. Em todos os casos, deslocar os seus alunos para lá do quotidiano e do óbvio. A excelência, a existir um trajecto que a ela conduza, será certamente um percurso árduo e longínquo – mas facilitado pela viabilidade crescente do auto-didactismo.

Com isto queremos dizer que o doméstico poderá ou não ser o lugar último da aspiração artística. A criação ocorre em diversos registos e em diversas escalas. Há quem dentro de si ou à sua volta descubra um excedente de criatividade. E há quem precise de sonhar o impossível e o inalcançável para se medir com o mundo. Há quem possa oferecer filigrana no ecrã-miniatura de um computador. Há quem descubra a sua estética riscando a película. E há quem não dispense o falso *trompe l'oeil* do *widescreen* ou do cinema *3D*. Há novos media e novas literacias, convivendo com valores de produção ancestrais e tecnologia de ponta apenas acessível aos especialistas. A domesticação da técnica ocorre, portanto, em diversos níveis. A estratégia – quase diríamos *punk* – do *do-it-yourself* é apenas uma delas. Nos tempos em curso parece que cada um pode fazer tudo. Mas tal é, de um determinado ângulo, uma ilusão. Existe um limiar para além do qual apenas uns poucos conseguem a prevalência artística. Sempre foi, sempre será assim. Contudo, uma constatação parece-nos inegável: a igualdade de oportunidades é mais real do que nunca.

Oportunidade e ubiquidade parecem mesmo, em certas circunstâncias, coincidir. O telemóvel permite uma quase omnividência: que

os microincidentes se transformem em micronarrativas; que o instante se possa transformar em memória; que o indivíduo se transforme em ícone; que a casualidade se transforme em vivência. A *handycam* permite a portabilidade universal: onde o sujeito se encontra, encontra-se uma possibilidade de escrita da realidade, um olhar inaugural. A *webcam* parece prometer uma telepresença constante, como se a imagem doméstica se dispusesse antes de mais à universalidade – já não uma audiência de serão familiar, mas uma comunidade planetária. Mesmo que não esteja um cineasta em cada cidadão nem uma narrativa em cada acontecimento, o sujeito moderno parece fazer de todo o espaço e de todo o tempo uma possibilidade criativa.

Todo este processo de domesticação da técnica que o cinema parece viver ciclicamente acabará por conduzir a uma consequência: a informalidade crescente e sempre renovada das imagens. Uma imagem de simpatia, mais do que de competência. Uma imagem mais de afectos do que de técnica. Uma imagem que responda a duas necessidades essenciais da humanidade: a escopofilia e o exibicionismo. A necessidade de ver e ser visto. Uma necessidade tanto das favelas como das vedetas. Aquilo que se chama terceiro cinema ou cinema periférico é uma prova disso. Como o são os filmes semi-pornográficos de Pamela Anderson ou Paris Hilton. Que esta informalidade ande lado a lado com uma simplicidade narrativa ou conceptual e com uma ingenuidade artística e técnica notórias apenas nos poderá levar a uma especulação: que o ensino formal e o ensino *tutorial* hão-de entrar em novas relações e originar novas modalidades.

Esta proliferação da informalidade, e até da ingenuidade, leva-nos a colocar várias questões: estaremos perante uma crise dos intermediários, uma crise cultural de selectividade? Que falta nos fazem a crítica e a análise cinematográfica, ou seja, uma cultura de cinefilia? A espessura e a densidade conceptual e teórica que atravessou toda a história das artes e da cultura no ocidente e necessariamente também do cinema poderá ser dispensada? Está em vias de ser substituída por uma nova lógica de saberes e de valorações onde o imediato e o casual, o anedótico e o espontâneo substituam o erudito e o metafísico, o divino e o sublime? E tratar-se-á realmente de uma crise ou apenas de uma mutação? Estas são algumas das inquietações que se abrem no coração da paisagem cinematográfica e mediática contemporânea. In-

quietações que podemos sempre desdobrar: será possível domesticar estes saberes (técnicos, artísticos, culturais, acadêmicos)? Estará o limiar que distingue o amador do profissional em diluição crescente? Não existe um cinema doméstico que se tem vindo a impor como um cinema de elevada qualidade, produzido à revelia dos grandes estúdios, pleno de engenho e visionarismo? E, contudo, não estarão estes criadores condenados a integrar os meios de produção abastados e profissionais?

A verdade, porém, é que, em circunstâncias muito específicas, o urgente ou o insólito acabarão por ser determinantes na nossa relação com o mundo. Dois exemplos: o filme *Zapruder*, seguramente o mais reconhecido e mais referido filme doméstico (feito fora do espaço doméstico, mas imbuído do seu espírito e meios de produção) e o espancamento de Rodney King. São dois exemplos dessa tendência para a omnividência doméstica que referimos anteriormente, cada vez mais acentuada, cada vez mais imersiva. Não são filmes com qualidade técnica imaculada – bem longe disso. São filmes da urgência, do momento, do documento. Como o são os inúmeros filmes de jovens alunos alusivos aos mais diversos casos de violência escolar que têm ocorrido recentemente, exemplos, também eles, de uma indistinção entre o público e o privado que não tem cessado de se intensificar.

Pode ser grande a tentação para ver nesta domesticação da técnica uma dominante incontestável. Mas a tentação acabará por revelar-se equívoca se não atendermos a um movimento de sentido contrário, como se duas tendências se desenrolassem paralelamente, mas cuja convergência se afigura improvável: é que a esta domesticação da técnica que, em diversas etapas, a história do cinema conheceu, responde uma outra evidência, a da crescente sofisticação da técnica. Podemos por isso dizer que se um determinado meio tende a simplificar-se e a vulgarizar-se, ficando acessível a todos em algum momento (indo-se da estranheza e dificuldade iniciais ao automatismo quase inconsciente no uso de uma técnica), esse mesmo meio há-de, em sentido diverso, provocar uma busca incessante de novas possibilidades, aperfeiçoando ou mesmo substituindo o dispositivo. Se a história de todas as técnicas parece demonstrar uma propensão inegável para a domesticação, a verdade é que a quimera da sofisticação decorre simultaneamente. Assim é na história de uma tecnologia, assim é na história das técnicas. Por cada passo de aproximação à técnica dado pelo cidadão, a

técnica dá uma corrida de afastamento em relação àquele. Trata-se, portanto, de dois vectores de sentido divergente: o do amadorismo e o do profissionalismo. Por um lado, a partilha; por outro, a exclusividade. De um modo, a familiaridade da prótese; de outro, a intangibilidade do especialista.

Outro aspecto que merece ser notado em relação à referida domesticação da técnica é que esta parece ser acompanhada por uma profusão de géneros e formatos. Se a informalidade parece ser uma dominante estética destas produções, é possível, para além dela ou relacionada com ela, encontrar alguns géneros que aparentam alguma novidade ou, pelo menos, alguma reconfiguração, e mesmo alguma estabilidade. Um exemplo dessa reconfiguração são os filmes de escola que podemos encontrar na rede. Não se tratando de filmes domésticos propriamente ditos, acabam por quase reivindicar a pertença a esta categoria, uma vez que se colocam naquele limiar já antes referido entre o amadorismo e o profissionalismo, ou seja, entre uma aprendizagem doméstica e uma aprendizagem académica. E tomam por isso um estatuto paradigmático da tensão entre domesticação e sofisticação.

Em certo sentido próximos do filme de escola, pelo lado pedagógico que exibem, encontramos os filmes de fãs. Ainda que num outro nível, poderíamos aqui falar de um realizador que outra coisa não faz do que filmes de fãs – Quentin Tarantino –, mas é sobretudo no âmbito das paródias e das homenagens mais ou menos informais que este género mercê destaque, com o universo de *Star Wars* a ser um verdadeiro manancial de obras. Paradoxalmente, uma curta-metragem merece destaque neste âmbito pelo seu elevado profissionalismo, *George Lucas in Love* (1999), de Joe Nussbaum. São filmes de paixões, de dedicação ou de homenagem dos discípulos aos mestres que lhes ofereceram novas ideias e novos universos. Em muitos casos, como acontece com a curta-metragem referida, servem para comprovar que se consegue rivalizar com os inspiradores – sucumbindo, igualando ou ultrapassando estes.

Esta tendência para a recriação própria do filme de fãs encontra nos *mash-ups* e nos *crossovers*, cada vez mais frequentes e diversos, uma manifestação paradigmática. Podemos mesmo dizer que eles são uma manifestação contemporânea de uma estratégia criativa que, não sendo nova, parece ter-se transformado de um acto de alguma revelia estética

no pós-modernismo numa actividade criativa vulgar na actualidade: a intertextualidade. Qualquer análise dos filmes domésticos na contemporaneidade nos demonstra que o *mash-up* e o *crossover* se assumem como uma das formas principais de manifestação criativa. Exemplos disso são curtas-metragens onde se misturam personagens de diferentes universos narrativos (Terminator vs Predator, por exemplo). Ou a mistura de músicas e imagens heterogéneas como acontece em certos *videoclips* amadores, outro dos géneros que tem conhecido uma grande diversificação nos últimos tempos.

Um inventário dos subgéneros do filme doméstico permitir-nos-ia ainda referir outras modalidades: do *micro-movie* (filmes casuais de pequenos incidentes e para rápido visionamento) à *webserie* (séries criadas exclusivamente para a Internet), dos *best of* e dos *digests* que inundam o *youtube* (onde cabem as melhores sequências e excertos de filmes, de notícias, de videojogos) aos *how to make* (onde se ensina numa lógica tutorial e de *do-it-yourself* a fazer algo) passando pelos filmes-denúncia que procuram funcionar como manifestos a favor de uma determinada causa. Esta pluralidade e heterogeneidade de formatos, géneros e materiais apresenta ramificações que chegam ao mesmo aos videojogos – a lógica de produção doméstica materializa-se em dois géneros bastante peculiares: por um lado, nos *mods*, isto é, em videojogos que se servem do motor de um outro jogo para criar um novo universo modificando o anterior; por outro, e para o que aqui nos interessa mais relevante, nos designados *machinima*, isto é, pequenos filmes de animação criados recorrendo à tecnologia de um determinado videojogo, usando as suas personagens e cenários.

Os limiares do doméstico

Como referimos anteriormente e como pudemos constatar pela descrição de géneros efectuada, a ideia de um cinema doméstico está longe de corresponder a uma realidade perfeitamente circunscrita e reconhecível. Por todo o lado encontramos um limiar onde o filme doméstico se confunde com outros tipos de filme ou se lhes opõe. Uma dessas zonas de intersecção pode ser identificada através das categorias de amador e de profissional (as quais podemos fazer corresponder gene-

ricamente a dois conceitos formais: o prosaico e o espectacular). Assim, parece-nos que onde, devido à domesticação da técnica, o amador tende a multiplicar-se em termos de quantidade, com um acesso crescente àquela por parte do sujeito, o profissional mais não faz do que visar a cada vez maior qualidade das suas propostas criativas e técnicas. Daqui têm resultado duas questões frequentemente reiteradas: por um lado, a suspeita de que uma presumida democratização constante e crescente das condições e meios de produção poderá não passar de uma ilusão; por outro, o perigo por muitos advogado de uma mediocridade decorrente do amadorismo, causa e consequência de um plebeísmo crescente e, para muitos, indesejável. Que esta ilusão e este perigo tenham um fundo de veracidade é inegável; que eles nos obriguem, contudo, a rever muitas das assumpções mais arraigadas sobre as práticas criativas é o que não pode deixar de ser visto, igualmente, como um triunfo.

Uma outra fronteira que se torna cada vez mais difícil de estabelecer no que respeita ao *home movie* tem a ver com a distinção entre público e privado. Se na sua origem o *home movie* parece resultar não apenas de uma produção caseira, mas destinar-se igualmente a uma difusão e exibição doméstica (os serões em família na sala de estar), a verdade é que dois momentos na história dos média – com nítidas influências na história do cinema – transformaram esta realidade de uma forma completa: por um lado, o surgimento da televisão e, por outro, o surgimento da Internet. Trata-se de meios que, podemos dizê-lo, retiraram o filme doméstico do seu espaço natural e o disseminaram a uma escala global. Esta diluição de fronteiras entre o público e o privado corresponde a uma tendência corrente nas últimas décadas e pode ser constatada nas mais diversas instâncias: na proliferação de *blogs* e outras formas de expressão pessoal; na *reality TV* que, em muitos casos, invadiu o lar dos cidadãos, nos diários difundidos pela Internet; nos filmes caseiros de celebridades, artistas e políticos, umas vezes autorizados, outras clandestinos. Esta tendência mais não faz do que concretizar aquilo que se designa por Internet 2.0, ou seja, conteúdos produzidos pelos próprios utilizadores da Internet – daí que possamos falar, de algum modo, de um cinema 2.0, em que a produção privada se destina a uma difusão pública.

Um caso paradigmático desta extensão tendencialmente universal da existência do filme doméstico é a série de episódios *Where the hell is Matt?*. Neste caso podemos falar de uma nova e paradoxal categoria de filme: o doméstico universal. Em que consiste esta série? Em nada mais do que o registo do périplo de Matt, um norte-americano de 32 anos, pelo mundo inteiro, dançando nos mais diversos locais uma simples e desprezível coreografia, sendo depois feitos *micro-filmes* colocados na Internet. O sucesso destes inócuos, mas divertidos, filmes é imenso. E pode conduzir-nos à seguinte questão: será na actualidade a rede universal o lugar último e fatal dos filmes domésticos? Será a Internet a nova casa do cinema?

Assim, se temos falado dos filmes domésticos sobretudo do ponto de vista da produção, não queremos deixar de referir igualmente o facto de que, também no que respeita ao visionamento, algo como a domesticação da técnica tem sido igualmente notado. Basta pensarmos que a auto-programação é uma tendência constante; que a lógica arquivística tem sido refeita por tecnologias como o *P2P* e os *torrents*; que a utopia de um acesso em total equidade e disponibilidade se tem alimentado cada vez mais vorazmente; que a ideia de partilha universal tem sido recorrente. Depois da grelha televisiva (mas convivendo com esta) surge o *on-demand*, em que a programação se torna flexível e personalizada, feita de solicitações específicas, a pedido, em que a ideia de rede (feita de cumplicidades) vem substituir a ideia de centro (feita de hierarquias). Estaremos perante uma nova comunidade de partilha, uma nova cinefilia que vem substituir os cineclubes como espaço privilegiado de acesso às margens cinematográficas, que vem substituir a crítica especializada como instâncias certificadas do juízo estético? Esta nova cinefilia não corresponde a um paradigma crítico que refaz também aqui as fronteiras entre privado e público, amador e profissional? Não estaremos a substituir os princípios nucleares e duradouros do cânone pela lógica de dispersão e efemeridade dos tops e das listas? Não estamos em muitos casos a sobrepor as escolhas do público, assente em índices de popularidade, aos juízos da crítica, assentes em argumentação e contextualização? Poderemos então falar da impossibilidade de um cânone ou devemos falar de um cânone liberal, exercício de cidadania?

Mas esta lógica de diluição de fronteiras tem-se verificado igualmente ao nível da estética e da morfologia das obras cinematográficas.

Parece-nos extremamente revelador a esse respeito a contaminação que os filmes de ficção *mainstream* têm sofrido. Podemos mesmo dizer que depois de todas as questões envolvendo a problemática da indistinção entre documentário e ficção, a lógica do *pastiche* que se tem verificado em inúmeras produções entre *mainstream* e *home movie* se torna uma questão de grande interesse. Assim, podemos verificar que inúmeros filmes de ficção têm sido feitos recentemente *à maneira de* ou *como se* se tratasse de um filme doméstico. E esta contaminação tem-se verificado – o que é ainda mais significativo – muitas vezes no interior dos próprios géneros cinematográficos clássicos. Exemplo disso são o célebre e fenomenal *Blair Witch Project* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, que aproveitou para refazer algumas premissas do filme de terror através de um acréscimo de veracidade, *Cloverfield* (2008), de Matt Reeves que usa a estética do *filme amador* para nos dar uma parábola sobre o terrorismo de massas em registo de alegoria fantástica; *Redacted* (2007), de Brian De Palma, um filme narrado em forma de diário que reconfigura a dimensão estilística do filme de guerra.

Esta lógica do *pastiche* não deve ser, porém, tomada como recente. Os seus antecessores podem ser localizados, pelo menos, em *mockumentaries* como *This is Spinal Tap2* (2005), de Johnny Depth ou *Canibal Holocaust* (1980), de Ruggero Deodato, ou, num registo mais *underground*, nos pais do cinema independente como John Cassavetes e Jonas Mekas, que não apenas trouxeram a temática do conflito ou da existência doméstica para o centro da sua obra, como o fizeram recorrendo a soluções formais inevitavelmente ligadas ao *home movie*, como a câmara à mão. As soluções formais que o cinema *mainstream* tem em muitos casos tomado do *home movie* (e o inverso também ocorre: muitos *home movies* pretendem demonstrar um esmero técnico e uma sofisticação estética capazes de rivalizar com os filmes profissionais) podem ser sintetizadas em dois factos estéticos que nos parecem de grande relevância: por um lado, toda uma retórica do *grão* que deu ao *home movie*, tanto na sua era do 8 mm como na era do vídeo, uma aparência e uma textura específicas, em muitos casos próximo da estética documental; por outro lado, na actualidade, não deixaria de ser interessante efectuar uma espécie de semiótica do *pixel*, já que este acaba por ser o elemento que assinala melhor o amadorismo (deliberado ou

involuntário) duma obra doméstica, de algum modo substituindo-se ao grão.

A esta aproximação entre *mainstream* e *home movie* podemos contrapor uma série de antinomias com que o filme doméstico ao longo dos tempos, e na actualidade, existiu no contexto da criação cinematográfica, ocasionalmente de coincidência, muitas vezes de nítida separação. Para começar, podemos verificar uma espécie de polarização entre a profissão de fé num cinema artisticamente enobrecido que nos anos 1950 e 1960 o designado cinema de autor propôs, feito de distinção e mesmo de transcendência, e um cinema que, nos anos 2000, vive a quimera de produzir todas as imagens: as imagens de síntese, as imagens pessoais, as imagens ubíquas, quase indistintas no seu estatuto e na sua relevância. Onde aquele cinema parecia tomar como referência a sacralidade ou pureza das imagens (do sonho, da memória, da metafísica, da vida interior ou da vida mental), a actualidade parece conviver, com inusitada despreocupação, com as imagens impuras da *pop* e da *trash culture* (da televisão, dos videojogos, da publicidade, mas também dos *home movies*). Tal não nos deve, porém, fazer ignorar que Tarkovsky, Fellini, Bergman ou Resnais, por exemplo, têm os seus seguidores na actualidade ou que o cinema experimental e o cinema documental se ocuparam ao longo da história do cinema do prosaísmo e do amadorismo. O que sucede de relevante é, parece-nos, que a imperfeição das imagens é cada vez mais aceite como um dado de facto e em muitas circunstâncias como um acrescento de virtude.

De igual modo, se é certo que o cinema de autor tem uma longa tradição de registo auto-biográfico, não deixa de ser por seu lado verdade que nunca como hoje a tendência para o auto-retrato se verificou em tão vasta escala – cada cidadão parece querer contar a sua história, ou pelo menos entende que tem uma história que merece ser contada, um perfil que merece ser conhecido ou que pode fazer alguma diferença. Podemos então falar do meio (ou dos meios) cinematográfico como consciência: a domesticação, a automatização, a massificação e o controlo da técnica e do seu uso parece ganhar, entre diversos contornos (da ironia, por exemplo), uma forte propensão biográfica de que o mais claro exemplo seria o diário. Temos assim que o auto-retrato e o meio como consciência se vêm substituir à auto-reflexividade e à consciência do meio que marcaram a obra de cineastas como Vertov

ou Godard ou de pensadores como Brecht. Esta consciência do meio pode ser igualmente identificada, porém, no âmbito dos *home movies*: nos *mash-ups*, nas paródias dos filmes de fãs, nas sequências escolhidas de obras clássicas do cinema – podemos então questionar se o espectador comum não ganhou ele igualmente uma consciência do meio que lhe inibe qualquer ingenuidade. A ser assim, esta perda da ingenuidade teria como uma das consequências que o auto-retrato deixaria de ser, muitas vezes, um gesto de autenticidade para se revelar uma voluntária auto-estetização.

Esta ingenuidade estaria em risco também na experiência cinematográfica a um outro nível. Como referimos anteriormente, também o local de percepção das imagens se modificou e ganhou um novo estatuto. Se alguma aura existia ligada à sala de cinema, lugar de culto e refúgio imaginário, onde o ecrã se impõe não apenas pela sua dimensão mas igualmente pela sua luminosidade exclusiva, ela parece desvanecer-se cada vez mais. Este ecrã-altar e esta sala-templo viram-se, de algum modo, substituídos e mesmo profanados pelos ecrãs reduzidos da televisão, do computador, da consola ou do telemóvel, lugares de uma informalidade espetacular em que o sujeito se abstém de um ritual que marcou gerações de espectadores e do qual os *movie-theatres* para centenas de espectadores seria a mais perfeita e gloriosa manifestação. Certamente não se assiste a uma indiferença de todos os ecrãs e de todos os lugares – mas, perante a depauperação da experiência espetacular, o ritual e a epifania, apenas poderão ser restaurados, parece-nos, pela *realidade virtual* prometida e constantemente adiada.

Estas alterações ao nível da exibição cinematográfica encontram paralelo ao nível da produção: ao lado do estúdio gigantesco, local de todas as quimeras e universos, lugar de todo o controlo técnico, contando inúmeros meios e albergando equipas extremamente alargadas, encontramos o quarto, local de um labor pessoal, de uma produção solitária, onde o lado confessional da ocorrência quotidiana registada em diário pode conviver com os truques e as ilusões do *green screen* e dos mais diversos efeitos especiais. Assim, onde até o mais humilde filme de série B exibia a ambição de uma competência técnica inquestionada e nos seus falhanços denotava o esforço de um profissionalismo irrecusável, o filme doméstico atreve-se, cada vez mais, a exhibir os sinais da sua origem plebeia ou burguesa, fazendo gáudio desta ontologia mesmo

quando procura rivalizar com as mais sofisticadas produções. Podemos então dizer que se num caso a competência e a exigência são os valores fulcrais de um profissionalismo sempre em busca de um espanto megalómano e quase miraculoso (o *blockbuster* e os seus dispendiosos efeitos especiais são disso o melhor exemplo), no outro encontramos a urgência e mesmo a negligência como princípios determinantes (nunca perder a peripécia imprevista, mesmo sacrificando a inteligibilidade da informação, cuja imperfeição e amadorismo se tornam aceites e justificados).

Conclusão

Temos assim, em jeito de conclusão que duas escalas parecem desde há muito conviver na história do cinema: por um lado, a superprodução, cheia de vedetas, de cenários faustosos ou de extravagantes efeitos especiais, capaz de aspirar ao épico absoluto, de que os diversos formatos de *widescreen* e as tecnologias de som *surround* são um óptimo exemplo; por outro, o *home movie*, o filme-registo de uma experiência pessoal, pleno de subjectividade mesmo na sua insignificância, ora feito de peripécias e anedotas ora feito de episódios inconsequentes, de que os filmes de telemóvel e os ecrãs mínimos são a mais exemplar concretização. De um lado, a vida de personagens fictícias ou o desempenho de estrelas consagradas, um Olimpo de lustros e luxos, do outro a vida de familiares, amigos e vizinhos, celebrações da cumplicidade, perdulários da incompetência técnica. Que estas duas escala acabem por se reflectir e problematizar mutuamente na (in)distinção crescente quer dos espaços de produção quer de exibição, quer da competência técnica quer da inventividade estética, eis o que torna a criação cinematográfica contemporânea uma realidade de mutações constantes e provocações irrecusáveis.