

Um cinema do cotidiano?

Arlindo Machado¹

¹ *Livre-docente em Comunicação e professor da ECA/USP. Publicou, entre outros, os livros A ilusão especular (1984), A arte do vídeo (1990), Máquina e imaginário (1993), Pré-cinemas & pós-cinemas (1997), A televisão levada a sério (2000), El paisaje mediático (2000), O sujeito na tela (2007), Arte e mídia (2007), além de inúmeros artigos em revistas especializadas. É também coautor de Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro (2003) e Pantanal: a reinvenção da telenovela (2008).*

E-mail: arlimach@uol.com.br

Resumo

Os filmes caseiros geralmente são vistos como parte de um gênero menor de cinema, feitos por amadores em ambientes domésticos, com tecnologia audiovisual de baixa qualidade, focalizando temas como a família, os amigos, as viagens de férias e coisas desse tipo, consideradas triviais. Mas, na verdade, os filmes caseiros podem nos ajudar a entender a condição humana sob outro ângulo, em que o cotidiano é parte da história tanto quanto os grandes acontecimentos. O artigo visa analisar alguns pequenos filmes feitos em casa que mostram como o privado pode refletir o universal.

Palavras-chave: filmes caseiros; antropologia do cotidiano; história da privacidade.

Abstract

Home movies are usually considered a minor genre, made by amateurs in domestic environment using audiovisual low tech and focusing on subjects such as family life, friendship, vacation, all of them taken as trivial matter. However, home movies can help us understand human condition in a different way, taking daily life as a part of the history as much as other great events. This article analyzes a few home movies which show how private life can reflect the universal.

Keywords: home movies; history of daily life; history of privacy.

Examinemos o caso de *Rastros de ódio* (*The Searchers*, 1956). Em 1868, o veterano de guerra Ethan Edwards (John Wayne) retorna da Guerra Civil Americana e se dirige ao rancho de seu irmão na zona rural do Texas. Ao chegar, contempla, estupefato, a cena do rancho destruído e incendiado, e os cadáveres de seu irmão e de sua cunhada caídos no chão. Um grupo de índios comanches havia passado por lá, cometeu a chacina e ainda por cima sequestrou as duas filhas do casal. Na cabeça do *cowboy* só vem uma única ideia: vingança! Era preciso encontrar esses índios, puni-los devidamente pelo crime cometido, recuperar as garotas e trazê-las de volta ao mundo civilizado branco. O filme de John Ford é o relato dessa odisséia que, no plano diegético, resulta numa busca obsessiva de quatro anos, até que finalmente o chefe dos índios é encontrado e justicado por Ethan, e uma das garotas é resgatada (a outra já havia sido assassinada).

Agora vamos supor, para um exercício de imaginação, que Ethan chegasse ao rancho de seu irmão e nada tivesse acontecido. Os comanches não haviam passado por lá, o irmão estaria concentrado em seu trabalho no campo, a mulher cuidando da casa e as meninas brincando no jardim. Ethan desmontaria de seu cavalo e iria ao encontro do irmão. Eles se abraçariam e Ethan cumprimentaria a cunhada e as crianças. O irmão então lhe ofereceria o seu teto, já que Ethan não tinha para onde ir. O *cowboy* ficaria então morando com o irmão, ajudando-o no labor diário de plantar e colher, cuidar do gado e do rebanho e viver a vida modesta de um colono texano.

Diante disso, alguém poderia argumentar: mas nesse caso não haveria filme! O que poderia John Ford fazer com essa situação: Ethan e seu irmão levantando-se todos os dias de manhã, invariavelmente, para regar as plantas e ordenar as vacas? Eis que então chega a salvação: o índio cruel, sanguinário, assassino, sequestrador e estuprador de mulheres. Santo índio! Destruiu tudo, mas salvou o filme. Foi necessária essa intervenção ruidosa para criar um conflito capaz de arquitetar uma trama suficientemente instigante e instaurar uma narrativa no sentido dramático do termo. Em nossa vida cotidiana, frequentemente somos sobressaltados por notícias de assassinatos a sangue frio, chacinas, corrupção, estupro, praticados por indivíduos inescrupulosos, e

sempre nos horrorizamos diante desses fatos, mas no cinema (e, por extensão, nos romances e peças de teatro) esses bandidos são necessários, pois sem eles não haveria dramaturgia alguma.

Sempre me intrigou o fato de que o enredo de um filme (ou romance, ou peça) seja muito frequentemente chamado de *intriga*. Qual é a intriga (o enredo) desse filme? Procuo nos dicionários e vejo que a palavra *intriga* pode ter muitos significados. *Intriga* pode ser bisbilhotice, mexerico (“Cuidado, pois esse sujeito está criando intriga!”) ou, num sentido mais pesado, cilada, insídia, perfídia, traição, complô, ou seja, tudo aquilo que a gente acha que não presta. Mas *intriga* também pode significar enredo, *plot* narrativo. O que tem a ver enredo com intriga? Tudo! Pois, no fundo, toda dramaturgia significa a instauração de uma intriga ou de várias intrigas, pois, se não fosse assim, não haveria conflitos capazes de desencadear ações narrativas. Isso não é válido apenas para narrativas clássicas, como *Rastros de ódio* (1956), mas para toda e qualquer narrativa de ficção. Mesmo as ficções mais avançadas e contemporâneas, dotadas de *flashbacks*, *flashfowards*, tramas entrelaçadas ou invertidas e estruturas *multiplots*, também elas se ancoram em intrigas, ainda que mais complexas. Isso significa que a dramaturgia é um campo de acontecimentos narrativos que, embora amplo e fértil de criatividade, se circunscreve dentro de um universo fechado, onde certas ações são aceitas como legítimas e outras não.

Yazujiro Ozu talvez seja o cineasta que mais próximo chegou de uma *desdramatização* da intriga, no sentido oriental e não necessariamente brechtiano do termo. Ainda que em seus filmes se possam encontrar conflitos (ínfimos, diga-se de passagem), as narrativas ozuanas não se ancoram neles, nem são decorrências deles. Os filmes de Ozu se restringem à contemplação de um cotidiano plácido, como se correspondessem ao olhar vazio de um monge budista no ato de meditação. Esse é o segredo da poesia que brota deles. A obra de Ozu, ainda que não necessariamente sistemática nessa direção, constitui uma prova irrefutável de que é possível haver narrativa sem conflitos e sem

intrigas. Mais que isso: ela demonstra, com uma eloquência surpreendente, que a narratividade é *mais* que simplesmente a dramaturgia e que, muitas vezes, ela traz à tona zonas de acontecimentos surpreendentes, que não caberiam no campo de abrangência desta última.

O filme caseiro

Em meados dos anos 1980, os historiadores Philippe Ariès e Georges Duby publicam na França uma coleção de cinco grossos volumes intitulada *História da vida privada* (2009), onde inauguram, com base em uma ideia anterior de Michel Winock, uma outra concepção de História, entendida como tal a disciplina científica que leva esse nome. A História, a partir de então, não é mais entendida *apenas* como o relato das grandes rupturas, dos cortes de continuidade, das viradas descomuns, como as guerras, as revoluções, os golpes de estado, os flagelos, os genocídios e coisas do tipo, mas também como a vida cotidiana, sem nenhum sobressalto perceptível, ou seja, o domínio do íntimo, do doméstico, da vida familiar, do recolhimento no lar ou no trabalho, a evolução natural do homem, que vai da infância à maturidade e, finalmente, à morte. Como seria a vida de um camponês na Idade Média, desde o momento em que ele acorda de manhã até a hora de dormir novamente? O homem que se levanta de manhã, toma um banho, faz a barba, bebe um café, pega sua mochila e vai ao ponto em busca de um ônibus que o levará ao trabalho, labora o dia todo e depois volta para casa, dá um beijo na esposa, abraça os filhos, faz um afago no cachorro, coloca um pijama, vê um pouco de televisão, janta e finalmente vai dormir novamente, esse homem tem algum significado para a História? Esse foi o desafio de Ariès e Duby: mostrar que a história não está apenas nas rupturas violentas ou demolidoras de padrões, mas também no labor cotidiano que constitui para a imensa maioria da humanidade a única realidade vivida. Claro que esse cotidiano está longe de ser insignificante ou anódino. Ele traça um liame entre o privado e o público, o íntimo e o social, marcando-se como um estado de negociações entre o recolhimento e o necessário enfrentamento das condições externas.

Girando um pouco o dial e nos dirigindo agora ao assunto que mais de perto nos interessa, vamos focalizar uma modalidade de cinema pouco estudada e até mesmo desdenhada: o filme caseiro (*home movie*). No âmbito caseiro, em geral, não se fotografa ou se filma a agonia, mas a vida em seu movimento ininterrupto e aparentemente inofensivo. Há exceções, é claro: Flávio de Carvalho, ao lado do leito da mãe, mostrando o sofrimento desta última em seu momento final. Mas o mais comum é que o vídeo/filme doméstico se concentre no instantâneo plácido: os primeiros passos do bebê, a festa de aniversário, a viagem de férias, o retrato do(a) namorado(a), a cerimônia de casamento e assim por diante. Houve um momento em que surgiu a fotografia doméstica, a fotografia feita amadoristicamente, focalizando a família, o entorno, os parentes, os amigos, e isso só se tornou possível a partir da etapa em que a câmera fotográfica se tornou mais acessível e se generalizou para todos os lares. Ora, examinar a maneira como cada comunidade fotografa e se deixa fotografar constitui, sem dúvida, um ótimo exercício de antropologia do cotidiano. Se o ato de fotografar é concebido como promoção do objeto fotografado, o repertório de situações e eventos fotografáveis constitui um inventário precioso dos valores de cada grupo. É esse exatamente o tema que Pierre Bourdieu explora em seu livro *Un art moyen* (1978): a fotografia caseira e cotidiana é aí vista como uma espécie de “totem” onde toma forma o sistema ético e estético do grupo social. Segundo Bourdieu, a fotografia popular é um culto doméstico: nas cerimônias institucionais, como os casamentos, os aniversários, as bodas, o batismo, a comunhão cristã, a viagem de férias ou de núpcias, a festa de Natal ou Ano Novo, o Rosh Hashaná etc, ela se inscreve no ritual e tem por função sancionar, consagrar a união familiar. Em tais cerimônias, as pessoas se fazem fotografar porque a fotografia realiza a imagem que o grupo faz de si mesmo: o que ela registra em seu suporte fotossensível não são propriamente os indivíduos enquanto tais, mas os papéis sociais que cada um desempenha: pai, mãe, avô, tio, marido, debutante, militar, turista, festeiro.

A maior parte das vezes, a fotografia só existe e subsiste por sua função familiar, ou melhor, para a função que lhe confere o grupo familiar, que é a de solenizar e eternizar os grandes momentos da vida familiar e de reforçar a integração do grupo, reafirmando o sentimento que ele tem de si mesmo e de sua unidade (BOURDIEU, 1978, p. 39).

Com o surgimento do filme popular (9,5 mm, 8mm, Super-8 mm e 16 mm) e, a partir dos anos 1960, do vídeo portátil, uma parte dos aficionados da fotografia migra para esses meios novos, mas continua a utilizá-los na mesma perspectiva da fotografia caseira, como celebração da vida doméstica ou do lazer cotidiano. Um aficionado desse tipo de cinema, o equatoriano Miguel Alvear chegou a organizar em Quito, durante algum tempo, uma mostra de filmes caseiros de todo o mundo, onde se buscava de alguma forma valorizar essa prática insólita de cinema e, quando possível, demonstrar que o caseiro está longe de ser necessariamente medíocre ou destituído de razões mais profundas. Ele próprio era um dileitante desse cinema. De certa forma, se ele não foi exatamente o criador daquilo que chamava de *película casera*, foi sem dúvida quem lhe deu maior visibilidade, ao perceber que, por trás da cena doméstica e cotidiana, havia questões a colocar de interesse maior do que aquelas que o olho descompromissado parecia perceber. A *película casera*, para Alvear, seria um filme sem pretensões de construir um grande discurso sobre um grande tema da história, em troca de uma abordagem mais íntima, quase pessoal, de temas pequenos, em geral relacionados com a família e os amigos. Seria uma forma de explorar aquilo que é próprio das bitolas e dos formatos “amadores” de cinema, como os que citamos acima e que durante muito tempo foram utilizados massivamente como dispositivos de preservação da memória familiar. A partir dos anos 1980, Alvear realizou uma série de películas que vão nessa direção, como é o caso de *Anima Mar* (1990). A base desse pequeno filme/vídeo é um material gravado muitos anos antes – em super-8 e sem som – da filha do realizador visitando pela primeira vez o mar, com ênfase no movimento e na expressão de seus olhos, que pareciam revelar um misto de pânico e deslumbre. A película foi editada

caseiramente com uma máquina de visualização (sem editor ou “moviola”) e colada com fita adesiva. Algum tempo depois, ela foi transferida para 16 mm por meio de uma *optical printer*, explorando o desgaste e os detritos produzidos sobre a emulsão pelo passar dos anos. É um típico filme caseiro, mas, talvez sem querer, acabou sendo um filme poético, de pura epifania.

Mas nem tudo são flores no universo do filme doméstico. Esses filmes estão condenados à conservação apenas da família, quando não do realizador solitário. Nenhuma cinemateca, ou museu, ou centro cultural se interessam por eles, ou, quando o fazem, não os catalogam, não os disponibilizam a investigadores, não os projetam publicamente. Os museólogos estão sempre à frente desse dilema: que filmes vale a pena conservar, catalogar e exibir, e que outros não? Os pequenos filmes ficam mofando nas latas até se deteriorarem, quando então são encaminhados para o departamento de inutilização de lixo¹. Se o realizador faleceu, pior ainda, pois dificilmente alguém iria se dedicar a conservá-los². As revistas especializadas, os livros de teoria ou crítica de cinema dificilmente dedicam algum espaço a eles. E o que fazer com os filmes rodados nas bitolas “excêntricas”, como o 15 mm, o 21 mm, o 28 mm, o 9,5 mm, que não têm mais aparelhos de projeção?

Costuma-se enquadrar o filme doméstico numa categoria mais abrangente, que é o filme amador. Da mesma forma como o cinema experimental ou o pornográfico ou o militante, os filmes caseiros existem e circulam fora do circuito oficial do “grande cinema”, do “cinemão”, aquele

¹ Em seu filme *Decasia* (2002), Bill Morrison faz uma colagem de velhos filmes caseiros em quase total estado de deterioração. É uma trágica imagem da decadência tanto do filme quanto do humano (todos os protagonistas já estão mortos e nem sabemos mais quem foram).

² Em sua Tese de Doutorado *Narrativas de uma viagem permanente* (2017), a pesquisadora Paola Prestes narra a sua odisseia para ter acesso aos filmes de viagem de Herbert Duschenes ((227 filmes em 8 mm e super-8, realizados entre 1940 e 1980), atualmente estocados no arquivo Multimeios do CCSP. O fato de Duschenes ter sido um arquiteto de respeito em São Paulo e casado com a bailarina húngara Maria Duschenes pode ter influenciado no recebimento do acervo, sem que a instituição saiba o que fazer com ele.

que realmente vale a pena ver e falar a seu respeito. O nome (amador) já é em si pejorativo, denotando algo mal feito, sem ideia e sem interesse a não ser para quem fez o filme. Mas qual seria a diferença de fundo entre o cinema “amador” (desprezível) e o “profissional” (o que tem valor)? Não seria muito absurdo que alguém pudesse formular uma definição melhor que essa: o cinema amador, como o próprio nome diz, é o cinema feito por amor, por alguém que ama o que faz, enquanto o profissional é feito para ganhar dinheiro. Nesse sentido, Van Gogh e Cézanne não seriam também “amadores”, pois jamais ganharam um centavo com as “coisas esquisitas” que fizeram? Os inventores do cinema eram profissionais em técnica fotográfica (e viviam disso), mas amadores em cinema, pois filmavam a própria família, os seus empregados e o seu entorno, com uma tecnologia que nem tinha esboçado ainda os primórdios de sua linguagem e de sua estética. Vejam o caso exemplar de *Le déjeuner de bébé* (também conhecido como *Le repas de bébé*, 1895), onde a única coisa que se vê é o papai Lumière e sua esposa dando de comer ao bebezinho Lumière Júnior. Entre nós, é costume chamar um filme mal feito de “amadorístico”. Bem, mas pelo menos o filme “amadorístico” ganha algum dinheiro, enquanto o amador só gasta (mas o faz porque o ama ou porque acredita nele).

Mas a comparação do cinema caseiro com os cinemas amadores, experimentais, pornográficos ou militantes é apenas circunstancial. Cada modalidade de cinema tem seus pressupostos, esquema de produção e canais de difusão. Já o cinema doméstico (*film de famille*, como dizem os franceses) tem seu alcance mais preciso.

Por filme de família eu entendo um filme (ou um vídeo) realizado por um membro de uma família a propósito de personagens, de acontecimentos ou de objetos ligados de uma maneira ou outra à história dessa família e ao uso privilegiado dos membros dessa família (ODIN, 1995, p. 27).

No afã de destilar as características principais que marcam esse tipo de filme, ODIN (1995, p. 30-31) enumera as seguintes:

1. *A fotografia em movimento parado.* Quando surge o cinema, a maioria dos aficionados por esse novo meio era constituída de fotógrafos, que acabam levando para ele todas as convenções da arte anterior. As pessoas posam para a câmera, em grupos ou sozinhas, aparecem abraçadas a um monumento ou diante de uma paisagem (como que para dizer “Eu estive lá”). Às vezes o próprio realizador saía de trás da câmera para também aparecer na película. Mas todos estão parados como se fossem tirar uma fotografia. É claro que, com o tempo, os protagonistas desses filmes foram percebendo que podiam se mover, saltitar, acenar para a câmera, entrar e sair de campo e o cinema pode então almejar o status de *arte do movimento*.
2. *O olhar dirigido à câmera.* Ao contrário daquilo que virou o tabu número um do cinema de ficção “profissional”, o olhar direto do ator para a câmera é uma constante no filme doméstico. Mais que isso: o filme doméstico duplica esse olhar, uma vez que aqueles que posam dirigem o seu olhar para o outro, o que filma (“Olha o passarinho!”), que, por sua vez, olha para o motivo fotografado. Não há ilusão de realidade como no filme de ficção que se tornou hegemônico; o que há é um filme que se denuncia a si mesmo como uma representação.
3. *Saltar.* Assim Odin define a descontinuidade do filme caseiro:

O filme de família ignora os processos de homogeneização que permitem dar uma coerência a uma sequência de planos: continuidade dos movimentos, continuidade dos olhares, planos de corte, a alegre violação das regras dos 180 graus e dos 30 graus, a regra do campo/contracampo, donde os “buracos”, as rupturas e os saltos mais evidentes; assim, não é nada raro encontrar dois planos consecutivos apresentado um enquadramento idêntico do mesmo cenário e entre eles apenas as pessoas mudam. (1995, p. 30)

4. *Imprecisão da percepção.* O filme doméstico se caracteriza por um grande número de cenas que obscurecem a percepção: imagens fora de foco, apagadas, rastreadas (quando se faz uma panorâmica muito rápida), sem falar dos quadros negros, resultantes do fato do realizador se esquecer de retirar a tampa da objetiva, exagero no

uso de zooms inúteis (e que ao fechar o campo se percebe que a objetiva estava fora de foco).

Todas essas características parecem reforçar o caráter “amador” do filme doméstico, que só realiza películas “malfeitas”; mas nos esquecemos de verificar que esses filmes foram feitos numa época em que os espectadores não conheciam ainda os conceitos de verossimilhança do filme clássico “profissional” e, portanto, não viam essas imagens fora de foco, tremidas, claras demais ou escuras demais como *defeitos*, mas como o modo de funcionamento *normal* do cinema. Ainda hoje pode-se encontrar esses recursos de retórica “primitiva” em filmes como o experimental, o documentário, a reportagem, o filme etnográfico e ninguém vê isso como defeito.

A pequena e a Grande História

Agora estamos em condições de voltar ao nosso tema inicial: a relação entre a história como um acontecimento privado e a Grande História dos cortes cronológicos da vida da humanidade. O filme de família só tem interesse para a família que o protagonizou? Ou terá mais algo a dizer a um público mais amplo e que não tem ideia de quem seja aquela família? Que relação poderia existir entre a pequena história e a Grande História? Vejamos alguns exemplos.

Anna: dos 6 aos 18 (Anna: Ot chesti do vosemnadtsati, 1993) foi uma compilação de pequenos filmes caseiros realizados pelo até então amador Nikita Mikhalkov. O realizador russo filma a sua filha desde 1979, quando ela tinha seis anos, até 1991, quando alguém lhe deu a ideia de juntar tudo numa compilação. Os pequenos filmes focalizam o dia a dia da menina, seja brincando em casa ou indo para a escola. O pai está sempre ao seu lado com sua câmera e de vez em quando lhe faz perguntas sobre vários assuntos, inclusive sobre temas da política da então chamada URSS. A menina responde como qualquer menina da mesma idade responderia, repetindo um pouco os discursos oficiais que ela ouvia ou via no rádio e na

televisão, ou que os professores lhe passavam nas escolas. Passeando pelas ruas de Moscou, ela e o pai observavam (e filmavam) as permanentes paradas militares, apenas como uma recordação de seu tempo. Eram apenas filmes caseiros, onde o pai queria registrar o processo de crescimento da filha, mas sem querer (ou mesmo por querer), esses pequenos filmes expõem, no plano de fundo, os momentos históricos da derrocada do império soviético e do surgimento da *Perestroika*.

Uma prova irrefutável de que um simples *home movie* (esse termo é usado várias vezes no filme) tem muita coisa a dizer por detrás e que, na verdade, nenhum filme, mesmo que doméstico, é inteiramente inocente ou desprovido de contexto.

Un instant en la vida aliena foi uma compilação feita na Espanha em 2003 por José Luis López-Linares e Javier Rioyo, a partir de uma grande quantidade de pequenas *películas caseras* realizadas pela catalã Mandronita Andreu desde 1922 até próximo de sua morte, em 1982. Foram mais de 150 horas de filmes, rodados durante quase 60 anos de forma caseira com uma câmera de 16 mm e desse material resultou a compilação de 80 minutos de que estamos tratando aqui. Mandronita foi uma mulher da alta burguesia catalã, nascida no berço de uma próspera família ligada à indústria farmacêutica. Viveu uma vida de esbanjamento e luxúria, sempre rodeada de parentes e amigos, em meio a festas e viagens, com poucos momentos de amargura. Tudo ao seu redor era tema para um *home movie*: a casa e seu jardim, a família, os jantares, os passeios por Barcelona e pela Costa Brava, qualquer coisa que se movesse. Mas filmava principalmente a si própria, como se, no fundo, ela estivesse compondo sua autobiografia em forma de cinema. Filmou também as viagens que fez ao exterior (Índia, África e Estados Unidos principalmente) e, com mais intensidade, as viagens à Andaluzia, sua paixão. Ela tinha parentes em Sevilha e frequentemente ia visitá-los, aproveitando a oportunidade para filmar as festas religiosas, as romarias, as *corridas de toros* (touradas) e principalmente a vida cotidiana dos cunhados. Teve três filhas, que foram estudar nos Estados Unidos; daí as suas frequentes viagens a esse país,

sempre de câmera nas mãos. A sua frase predileta aparece escrita na compilação: “*La gente se va, las películas quedan*” (As pessoas vão, os filmes ficam).

Ao contrário dos filminhos de Nikita Mikhalkov com a filha Anna, o fundo histórico aqui é mais sutil. A Espanha estava, a maior parte desse tempo, sob o ferro do generalíssimo Franco, mas essa questão nunca aparece diretamente. No entanto, Mandronita era casada (na verdade, seu segundo casamento) com Max Klein, que era norte-americano e judeu. Como judeu, Klein manifestava o seu medo de que Franco se unisse a Hitler, já que esses últimos tinham ideias políticas semelhantes. Não por acaso, diante do espectro do Holocausto, Klein é o mais reservado e sombrio dentre o rol de personagens de Mandronita, contrastando com a permanente euforia desta última. Durante as viagens da cineasta amadora pela Espanha, pode-se ver, sobretudo nas cenas rurais, a miséria da população pobre, donde se pode inferir para quem governava Franco, já que o mundo de Mandronita era sempre luxo. Por pura coincidência, ela estava em Dallas quando o presidente americano John Kennedy foi assassinado. Naturalmente, ela filmou todos os eventos de seu funeral em 25 de novembro de 1963. Simpaticamente, em muitas imagens tomadas em Nova York, pode-se ver, como pano de fundo, o nascimento do movimento dos *hippies* e algumas manifestações de rua típicas dos anos 1960. Não há como escapar: a história sempre se insinua.

Num viés completamente diferente, podemos citar o caso de *Gokushiteki erosu: renka 1974* (Eros Extremamente Privado: Canto de Amor 1974), que reúne uma série de pequenos filmes caseiros realizados por Kazuo Hara no Japão desde 1972 (e depois compilados em 1974). Nessa compilação, o realizador se fixa em sua própria história: abandonado pela mulher Miyuki, de 26 anos, ele tenta imaginar uma forma de não a perder. Miyuki havia descoberto suas tendências lésbicas e resolve ir viver com o filho do casal em Okinawa, onde foi atraída por uma mulher chamada Sugako. Hara lhe pede permissão para filmar a vida cotidiana do novo casal e do filho, pois lhe interessava saber como eles conseguiam viver em situações precárias, mas

o pretexto principal dos pequenos filmes era estar próximo de Miyuki, de quem ele não conseguia afastar-se. “Liguei a câmera porque queria vê-la” – diz Hara num dos filminhos. Num período de quase dois anos, ele persegue a mulher e seu filho (além de outros filhos que vão aparecendo no caminho) para onde quer que ela vá, sempre com sua câmera e seu gravador de som nas mãos, misturando um pouco a vida real com alguns toques de fantasia. Aos poucos, outros personagens vão surgindo, formando um grupo de pessoas que se agrega ao casal inicial e que Hara incorpora aos seus filmes caseiros.

As situações são muito mais complexas do que essa rápida descrição. O caso de Miyuki com Sugako dura pouco e, em algum tempo depois, Miyuki já está vivendo com um soldado negro americano, com quem tem outro filho, este mestiço. Hara, de tempos em tempos, reaparece e pede permissão ao novo casal para continuar filmando. Pouco tempo depois, Hara já está de namorada nova, Sachiko, mas ainda assim continua buscando Miyuki e invadindo sua privacidade com sua câmera de 16 mm cada vez mais indiscreta, com uma obsessão sem fim, desta vez ajudado pela namorada Sachiko, que carrega o gravador de som. Segundo Costa Santos (2012, p. 96), o conjunto dessas imagens “já revela uma presença constante da câmera na intimidade do casal, uma relação orgânica da protagonista com o próprio corpo e os laços afetivo-eróticos entre sujeito e objeto da obra”.

Nos pequenos filmes de Hara, o som é gravado sem sincronismo com a imagem, resultando um estranho efeito de disparidade áudio/visual. O filme preto e branco é granuloso, a imagem é mal iluminada, o foco irregular, às vezes se ouve o barulho da câmera, e tudo isso revela a precariedade das filmagens, acentuando o aspecto propositadamente “amador” da proposta. O realizador quase nunca aparece, mas a câmera é uma subjetiva de seu olhar: ela “dança” na boate com a *stripper* Chichi, movimenta-se na cama quando Hara se filma fazendo sexo com Miyuki e perde o foco diante da estonteante cena de parto. No único momento em que o realizador aparece (é a namorada Sachiko que está filmando), ele está chorando. A tomada

mais arrepiante do projeto é a cena de parto não assistido (sem amparo médico), com a câmera em posição frontal diante da vagina de Miyuki e o som direto captando todos os gritos de dor da mulher. Miyuki propõe a experiência de ter um bebê sozinha, sem ajuda de ninguém, e pede a Hara que filme a cena. O impacto é tão assustador, que dificilmente poderia ser igualado por um filme comercial comum, mesmo que ousado. Costa Santos (2012, p. 105) cita essa cena como um exemplo de “realismo corpóreo”.

Para resumir, esses pequenos filmes, uma vez reunidos, aparecem como um retrato trágico da juventude japonesa daquele momento, tão livre e tão sem saída. Eles tocam fundo nas questões atuais relacionadas com a sexualidade e todos sabemos que este não é um tema fácil de ser tratado no Japão (ser mãe solteira, nesse país, é estar condenada para sempre). “Em *Gokushiteki erosu*, a inscrição do corpo na imagem e o debate sobre o desejo/sexualidade se faz presente a todo momento” (COSTA SANTOS, 2012, p. 98). A vida íntima de Miyuki, sua relação com os amantes, amigos, filhos, colegas de trabalho e com seu próprio corpo manifestam aquilo que Catherine Russel chama de “micropolítica do cotidiano, uma inscrição da subjetividade na vida cotidiana para politizar o pessoal” (RUSSEL, 1999, p. 15). Num de seus poucos desabaços em um dos episódios, Miyuki deixa clara a sua opção: “Nossa sociedade nos força a escolher alguma coisa. Uma família estável com um homem que tome conta de seus filhos. Eu não suporto isso”.

Concluindo

Voltando ao vaqueiro Ethan de *Rastros de ódio*: pode haver poesia e significado na vida cotidiana de dois caipiras que se levantam toda manhã para regar as plantas e ordenar as vacas, numa bucólica paisagem campestre do Texas? Sim, pode, mas é preciso ter outros olhos para ver isso, talvez os olhos de um Yazujiro Ozu ou de um *home moviemaker*, com seus filminhos feitos em Super-8 ou VHS, ou até mesmo, para usar os termos de hoje, numa modesta câmera de celular. O cotidiano, como dissemos antes, nunca é anódino. Ele está carregado de sentidos, ele está

inserido dentro de realidades que não apenas o conformam, mas que também são conformadas por ele. Por detrás das cenas mais banais do familiar e do privado bate o peso da história do homem. A história perpassa a vida de todo mundo e ninguém é refratário a ela. Estamos todos inseridos nela, mesmo quando saímos de férias à praia com os filhos ou quando filmamos os primeiros passinhos do bebê.

Uma derivação um pouco mais complicada dessa prática é a atual migração da representação doméstica para o ciberespaço. O tema é complexo e aqui não é o lugar indicado para tratarmos dele em detalhes, pois isso demandaria desdobramentos muito longos e talvez fugiríamos um pouco do nosso enfoque. De qualquer forma, hoje se continua fotografando e filmando a cena doméstica, mas num contexto de exposição pública: as fotos caseiras e os *home movies* são postados em páginas pessoais na internet ou compartilhados amplamente através de canais digitais como YouTube ou semelhantes. Nisso reside a diferença principal com relação à prática anterior do *home movie*: estes últimos não apenas eram praticados privadamente, mas também eram apreciados privadamente. Os espectadores dos *home movies* eram os próprios parentes e amigos do realizador, que assistiam a esses pequenos filmes em casa, ao lado de um café ou um vinho, como se fosse uma pequena festa familiar. Hoje, ao contrário, os realizadores *amateurs* buscam a visibilidade máxima através da rede mundial e expõem sem escrúpulos a sua intimidade. Ou seja, os sites de compartilhamento levam a intimidade da família para o exterior e expõe publicamente o que antes era privado e secreto. O meio de expressão doméstico por excelência acaba por “domesticar” a esfera pública. Hoje, essa tendência se alastra na internet, através dos blogs, fotoblogs, web câmeras e sites como o You Tube, assim como antes o extinto Orkut, que exibem ou exibiam diariamente, 24 horas por dia, a banalidade do cotidiano íntimo de cada um ou de cada grupo. “O planeta não se converteu em uma aldeia” – afirma Paula Sibilia (2008, p. 73) – “mas em uma gigantesca alcova global, com cada um de nós assistindo, pela televisão, confortavelmente instalados em nossos quartos próprios, a um show de intimidades alheias”.

Ainda assim, não me parece que essas práticas mais moderninhas tenham desvirtuado a ideia de uma relação entre o privado e o público que marcou a experiência dos primeiros *home movies*; talvez apenas a tenha exacerbado. Raramente o filme caseiro encontrou um espaço mais amplo para sua veiculação, ficando sempre restrito à escala doméstica, e raramente também ele chegou a ser objeto de discussão, avaliação e análise, contrariamente ao que acontece agora com os vídeos postados na internet, que viraram até assuntos permanentes de imprensa. Resta saber se esses vídeos YouTube- *like* marcam uma relação com alguma realidade mais densa, como o fizeram muitos dos *home movies* do passado. Mas isso é matéria para outro artigo, mais diretamente centrado nesse assunto.

Referências

- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *História da vida privada* (cinco volumes). São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit, 1978.
- COSTA SANTOS, Ana Cecília. *Documentário em primeira pessoa: relatos íntimos no audiovisual*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.
- ODIN, Roger (org.). *Le film de famille: usage privé, usage publique*. Paris: Medicus Klinksiek, 1995.
- PRESTES, PAOLA. *Narrativas de uma viagem permanente*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP/ECA, 2017.
- RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press, 1999.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu. A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.