

Um cinema feito de amor

A cinema made of love

MARISE BERTA DE SOUZA

Brasil, produtora e diretora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA); Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC).
E-mail: mariseberta@uol.com.br

Resumo: O artigo aborda o documentário *Cinema de amor* (2019), dirigido por Edson Bastos e Henrique Filho, que pautam o ato criativo documental em um modelo híbrido entre ficção e o documentário. *Cinema de amor*, recorre ao uso do aparelho celular como meio de autorrepresentação para retratar e expor a rotina do casal de diretores, protagonistas do seu próprio cotidiano, em que sob a forma de um diário íntimo refletem o contexto da produção do cinema brasileiro em tempo de cortes de verbas públicas para o audiovisual e de proliferação do discurso de ódio para as comunidades LGBTQ+, o que faz do filme um oportuno registro histórico de um período.

Palavras chave: Cinema de Amor / documentário / selfiementaries / autobiografia e performance.

Abstract: *This article addresses the documentary Cinema de Amor (2019), directed by Edson Bastos and Henrique Filho, which guide the creative documentary act in a hybrid model between fiction and documentary. "Cinema de Amor" uses a cell phone as a means of self-representation to portray and expose the routine of a couple of directors, protagonists of their own daily lives, in which, in the form of an intimate diary, they reflect the context of Brazilian cinema production in times of budget cuts for film and audiovisual in the public sector and proliferation of hate speech for LGBTQ+ communities, which makes the film an opportune historical record of a period.*

Keywords: Cinema de Amor / documentary / selfiementaries / autobiography and performance.

Introdução

Este artigo insere-se no contexto amplo de um estudo investigativo do Projeto Vi-Vendo Imagens: Novas confabulações no documentário baiano contemporâneo, que é voltado para a pesquisa sobre narrativas audiovisuais vinculadas a questões que privilegiam subjetividades, elementos particulares e referências pessoais dos cineastas nos filmes produzidos, resultando em estratégias renovadas que colocam em xeque a narrativa canônica documental. Centra-se no documentário *Cinema de amor*, realizado em 2019 por Edson Bastos e Henrique Filho, jovens cineastas baianos, casados, sócios da produtora Voo Audiovisual, que têm em seu portfólio um rol de curtas e longas-metragens com circulação e premiações em festivais nacionais expressivos. A metodologia do artigo estabelece um diálogo com os estudos realizados por Cecília Almeida Salles no deslocamento que opera ao transitar da crítica genética para a crítica dos processos, em que o ato criativo desponta como elemento relacional interligando aspectos gerais a específicos: “observamos as macro relações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações” (Salles, 2008:32). Dialoga também com os estudos do GT Teoria dos Cineastas da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento. No artigo assinado em coautoria por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, os pesquisadores ampliam o posicionamento de Jacques Aumont contido em *As Teorias dos Cineastas* de que o pensamento dos cineastas “têm uma teoria exposta na forma verbal” (Aumont, 2004: 21), quando afirmam: “A Teoria dos Cineastas trabalha de perto com o ato criativo e, nesse sentido, qualquer tema a investigar encontra-se devedor desse processo criativo que, certamente, fará eco no processo de reflexão teórica de natureza acadêmica” (Graça, Baggio, Penafria, 2016:22).

A partir dessa premissa investiga-se o fazer artístico de Edson e Henrique em *Cinema de Amor* trazendo as ideias e conceitos estéticos contidos no filme para abrir trilhas e desvelar sentidos. Nesta experiência fílmica, os autores realizam um documentário recorrendo ao aparelho celular, opção em que o próprio processo criativo emerge das condições inerentes à intimidade de seus modos de viver. Imbricam criação e vida, modos de criar e de ser. Cobrindo o arco da intimidade à exposição promovem gestos inspiradores, provocativos, de disputa política e deslocamentos. Na fronteira entre a ficção e o documental, tudo é real pois é vivo. A narrativa segue o curso do dia a dia dos dois, mesclando espontaneísmo com encenação, atravessando as esferas do privado e do público.

1. Documentário Contemporâneo

O território do documentário brasileiro contemporâneo fomentou formas estéticas de reinvenção do seu estatuto provocando o deslizamento de fronteiras para além da ficção, mas também para os domínios da performance e da experimentação, convocando novas possibilidades que desestabilizaram a ênfase na objetividade e imparcialidade do documentário. Concepções sobre a assepsia do real, do filme como espelho do mundo, são problematizadas. Aspectos que constituem o filme e a sua singularidade- o olhar, o posicionamento da câmara, o som, a montagem, a encenação, a ética — passam a ser observados e desmontam convenções pautadas no senso comum sobre o documentário. A centralidade não é mais ocupada pelo real representado, ou seu recorte posto em cena, mas pelo discurso formulado sobre o real. A imparcialidade objetiva cede espaço para a subjetividade.

Na esteira da tradição do documentário brasileiro constata-se a pavimentação de uma trajetória diversificada, acompanhando movimentos e inflexões, a exemplo da produção que despontou nos anos 60, cotejada por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita que afirmam que no período: “a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente” (Lins e Mesquita, 2008: 22), sendo que os seus enunciados serão mais refutados nos anos 70 com filmes que evidenciam os limites da representação documental e se colocam em outro patamar de relação com o espectador. Ainda seguindo a periodização feita pelas autoras, sublinha-se que com a retomada ocorrida no cinema brasileiro em meados dos anos 1990: “A prática documental ganha impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear”. (Lins e Mesquita, 2008:11).

Gilberto Alexandre Sobrinho, chama a atenção para a apropriação da nova tecnologia e linguagem que passam a operar em torno de reivindicações e demandas específicas do território do documentário contemporâneo: “Surgem realizadores e coletivos interessados em construir narrativas documentárias, edificadas a partir da tecnologia eletrônica do vídeo, com demandas circunscritas em ações nas comunidades das periferias das grandes cidades ...” (Sobrinho, 2014:17).

Nessa trilha contrapontos e entrecruzamentos se abrem para tratar as questões que dão relevo e impõem novas possibilidades ao documentário, oxigenando a produção e implicando o olhar do espectador para dentro do filme e para os seus personagens.

2. Selfiementaries, autobiografia e performance

A nova geração que passa a experimentar o cinema documentário além de tributária à tradição documental também é herdeira da geração de videoartistas. “A mais inovadora escola do atual documentário brasileiro é egressa da geração de videoartistas das décadas de 1980 e 1990”. (Labaki, 2006:10). Com o digital o manejo do documentarista foi favorecido, resultando em inquietações temáticas, de afirmação da diversidade de experiências estéticas e de proposição de novas formas de linguagem.

Patricio Guzmán se posiciona sobre a atualização ocorrida no documentário contemporâneo que acata a autoria e a originalidade expressas sob a forma de potência narrativa do artista realizador:

são filmes com maiores recursos narrativos que os velhos documentários, e que nem sempre a técnica ou o dinheiro são o mais importante, mas sim a maneira de contar as histórias, expondo cada tema com maior sentido de relato e usando melhor a linguagem cinematográfica” (Guzmán, 2017:125).

Na atualidade os filmes documentários prescindem de rigidez nas suas fronteiras e demarcações. O autor na busca do que é essencial se depara com o personagem, com o seu universo de invenção, com a verdade de cada um e, em simbiose, se amálgama a essa realidade. A busca da totalidade do real é abandonada, os filmes expõem o que contem de encenação e dispositivo, criando a “verdade de cada um”. Nesse sentido, *Cinema de Amor* articula aspectos inaugurais. O que dizer de um documentário em que a fórmula “*eu falo sobre ele*” (Salles, 2015:278-9) é transposta para “nós falamos de nós”? sobre as nossas questões, em que encenamos o nosso cotidiano com a tecnologia que está ao nosso alcance, traçando nossas biografias, refletindo sobre e afirmando as nossas subjetividades? É nessa trança que se organizam os fios da oferta narrativa de *Cinema de Amor*.

Inseridos na complexa situação prevista por Jean-Louis Comolli, em suas observações sobre a mise-en-scène documentária, ao afirmar que hoje as pessoas ao serem filmadas já têm ideia a respeito do processo fílmico: “Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados”. (Comolli, 2008:53), Edson Bastos e Henrique Filho colocam em cena um “devir-imagem” comolliano, através do conjunto de imagens em que produzem a mise-en-scène de si mesmos. Bifurcados em sujeito e objeto, hibridizam quem filma e quem é filmado, acionando um dispositivo construído por eles próprios em que manejam o leme da sua condução, guiando e seguindo a cena como personagens encarnados, borrando a fronteira entre a

cena e a vida, entre instante e plano. No jogo do visível, invisível; vivência, encenação; sujeito e objeto, potencializam o ato de filmar, tensionando o preparo e o despreparo, o erro e o acerto, o posto e o acaso. As coisas acontecem sem ordem de previsibilidade. Atentos, cercados por celulares, câmaras vigilantes, não estão desprevenidos. Recorrem a possibilidades tecnológicas para fazer da intimidade espetáculo através de fendas que se abrem tanto para a invenção, experimentação estética, como para disseminação do filme. Em um ritual contemporâneo de artefatos e redes investem em território propício para desenhar novas subjetividades: “esa subjetividade deverá estilizar-se como un personaje de los médios masivos audiovisuales: deberá cuidar y cultivar su imagen mediante una batería de habilidades y recursos” (Sibilia, 2017:61).

Para operacionalizar essa aspiração fílmica, se servem do conceito de selfiementary, cunhado pelo cineasta venezuelano Carlos Caridad, que faz registros com câmara na mão e publica os curtas em seu canal de Youtube. A ideia de selfiementary é inspirada na visão do cineasta francês François Truffaut ao projetar, há cerca de 50 anos, o cinema do futuro, onde filmaria a realidade como um diário ou uma autobiografia. Assim, *Cinema de Amor* também finca sua escritura na autobiografia.

Documentários autobiográficos consistem na abordagem pessoal, particular e/ou familiar de seus diretores. Esses filmes, grosso modo, narrados em primeira pessoa pelo próprio realizador, comportam camadas de referência que podem se sobrepor ou seguir em solo, podendo ser poéticos, políticos, experimentais, performáticos. *Cinema de amor* é atravessado pelos referenciais apontados. Como obra em primeira pessoa traz a visão subjetiva, o ponto de vista dos realizadores em exercício de autorrepresentação em que coincidem a identidade de personagens e de autores, adubando um terreno fértil no qual experiências de auto investigação e expressão se realizam e dão a conhecer aspectos da vida doméstica do casal, seus impasses, dilemas e desejos. Para além da narrativa, a autobiografia em *Cinema de Amor* sustenta a experiência vivida — área de circunscrição política do filme — e passa necessariamente pela abordagem de temas que desafiam as estruturas de poder, sob os quais a sociedade tende a silenciar, a exemplo da homofobia e afirmação de identidades.

O teórico Bill Nichols expôs uma categorização dos filmes de não ficção fundada em uma tipologia em que reuniu a polifonia do documentário em grupos: “podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático” (Nichols, 2005:135). Ainda esclarece que esses seis modos de documentário surgem sucessivamente e

acompanham a cronologia histórica, não havendo uma aplicação linear entre eles, que podem ser hibridizados: “uma vez estabelecido por um conjunto de convenções e de filmes paradigmáticos, um determinado modo fica acessível a todos outros” (Nichols, 2005:136). Na sua classificação, o documentário performativo ocupa a última posição, aparece como uma nova categoria e perpassa as práticas documentárias, enfatizando suas dimensões subjetivas, emocionais e afetivas. Nichols entende que os documentários performáticos desviam o documentário do que havia sido seu propósito no senso comum — o desenvolvimento de estratégias de argumentação persuasiva sobre o mundo histórico — envolvendo o espectador com baixa indicialidade retórica e amplitude sensível, de forma que a sensibilidade do cineasta instigue o espectador pela carga afetiva contida no filme, convidando o espectador a adentrar no específico tratado. Estimulando o que é pessoal, abre perspectivas mais alargadas e de discursos regidos por lógicas emergentes. As experiências pessoais particulares, subjetivas e próprias dos realizadores convidam a repensar, conhecer e estar no mundo. Esse é o endereçamento de *Cinema de Amor*.

4. Coda — Um cinema feito de/com amor

A obra traz uma estrutura urdida com curva dramática bem dimensionada. Os personagens são construídos com suas “verdades” e empatia. Diretores/personagens sabem com o que estão lidando, pois “um bicho conhece a sua floresta e mesmo que se perca, perder-se também é caminho” (Lispector, 2019:129). O domínio da cena faz com que os dispositivos móveis sejam estrategicamente posicionados, resultem em enquadramentos eficientes e aproximem o espectador à cena. Ao levarem o fazer cinematográfico para dentro do quadro convidam o espectador a fazer parte da experiência cinematográfica, fazendo-o conhecer e acompanhar as etapas de sua realização. O ciclo da execução, da produção à finalização, é cotejado assim como o ambiente cinematográfico, discutem os mecanismos de produção, políticas de incentivo, editais, roteiro, edição, mercado cinematográfico. O filme invade a vida e a vida invade o filme. No campo das implicações políticas e sociais, *Cinema de Amor* se faz oportuno por pautar o momento de mudança institucional no país no calor do acontecimento, flagrando a ascensão de um governo que interfere na pauta de costumes, criminaliza o cidadão e propaga o discurso de ódio, afetando as comunidades LGBTQ+, artistas, intelectuais e demais segmentos que defendem pautas engajadas socialmente. É aí que a crítica tem apontado o filme como documento e registro histórico. Modulando a tensão entre a intensidade, a insegurança e o peso trazido pelas mudanças ocorridas no país nas suas vidas, os diretores conduzem a



Figura 1 · Edson Bastos e Henrique Filho

Fonte: Material de divulgação do filme

Figura 2 · Edson Bastos e Henrique Filho

Fonte: Material de divulgação do filme

narrativa com leveza. Sem deixar de indicar a gravidade da situação, celebram o encontro amoroso entre eles e com a rede de solidariedade afetiva dos amigos, tonificando amorosamente a atmosfera do filme.

Considerações Finais

O artigo analisou as novas linguagens cinematográficas emergentes no documentário contemporâneo realizado no Brasil, a partir do uso de aparelhos celulares como equipamentos de auto representação filmica. Buscou-se entender como esta nova linguagem avança no campo documental e como este dispositivo implica novas expressões poéticas e narrativas através do “self” como elemento auto representativo. Identifica-se no filme o processo de hibridação à ficção narrativa, o que leva à indagação se esse processo pode ser um meio significativo para a construção de novos campos de experimentação e práticas para o “eu” em tela. Entendendo o documentário como ferramenta de observação detida em situações relacionais, atentou-se aos novos códigos que surgem para dar voz aos discursos político-identitários, em que aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos realizadores não se limitam à exposição da intimidade, pois colocam em relação o que é do domínio privado ao que é do domínio público, transitando entre eles, torna-os permeáveis. Por fim, infere-se que *Cinema de Amor* põe em cena a visão interior afetiva e particular do casal equilibrando as tensões impostas pelas questões que os atravessam: o fechamento da produtora, a falta de verbas, as perdas, pondo em teste a resiliência dos artistas que apesar das condições desfavoráveis, continuam criando amorosamente em um gesto político de resistência. Ao expor a experiência vivida como contingência, tece a trama dramática e transforma o ordinário em um estatuto extraordinário que cruza o arco da experiência comum e confere ao filme densidade humana, estética e política.

Referências

- Aumont, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora. ISBN 85-308-075-0.
- Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN 978-85-7041-677-3.
- Graça, André Rui; Baggio, Eduardo Tulio Baggio & Penafria, Manuela (2015) "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". *Revista Científica/FAP, Curitiba*, v.12, 19-32, jan/jun.2015. ISSN 1679-4915 [Consult. 2021. 01.02 Disponível em www.fap.pr.gov.br].
- Guzmán, Patricio.(2017) *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentário*.São Paulo: Edições SESC São Paulo.ISBN 978-85-9493-066-8.
- Labaki, Amir. (2006) *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Editora Francis. ISBN 85-89362-64-7.
- Lins, Consuelo; Mesquita, Cláudia (2008) *Filmar o real: sobre o documentário contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. ISBN 978-85-378-0082-9.
- Lispector, Clarice (2019). *A cidade citada*. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Editora Rocco. ISBN 9788532531612
- Salles, Cecília Almeida (2008) *Redes da criação / Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte. ISBN 978-85-99279-20-5.
- Salles, João Moreira (2015). *A dificuldade do documentário*. In Labaki, Almir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN 978-85-405-0873-6.
- Sibilia, Paula(2017). *La intimidad como espectáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN 978-950-557-754-5.
- Sobrinho, Gilberto Alexandre. (2014). *Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários*. Revista Do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF ISSN, 6, 1–26.