

## The “Selfie” on Screen: Self representation practices in contemporary Brazilian documentary

### O “Selfie” na tela: Práticas de autorrepresentação no documentário brasileiro contemporâneo

Marise Berta de Souza

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bruna Lorrane de Castro Morais

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Diana de Oliveira Souza Reis

Universidade Federal da Bahia, Brasil

#### Abstract

*The purpose of this article is to analyze the new cinematographic languages emerging in contemporary documentary made in Brazil, discussing the use of cell phones as a filmic self-representation equipment. It seeks to understand how this new language advances in the documentary field and how this “selfie” device implies new poetic and narrative expressions. Therefore, we will analyze two documentary films, the feature film “Cinema de amor” (Edson Bastos and Henrique Filho, 2019) and the short film “à beira do planeta mainha soprou a gente” (Bruna Barros and Bruna Castro, 2020). The hybridization process of narrative fiction can be identified in these two films, which leads us to ask whether this process can be a significant means for building new fields of experimentation for the “self” on screen. It is possible to pay attention to the new codes and conventions that arise to give voice to political-identity discourses in which aspects of the personal experience and the subjectivity of the filmmakers expands the relation to what belongs to the private domain and what belongs to the public domain, alternating between them.*

**Keywords:** Brazilian cinema, Documentary, Film narrative, Self-representation, Subjectivities.

#### 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 nos documentários *Cinema de amor*, realizado em 2019 por Edson Bastos e Henrique Filho, e no curta-metragem *à beira do planeta mainha soprou a gente*, 2020, de Bruna Barros e Bruna Castro. Duas produções de jovens cineastas que compartilham suas vidas enquanto casais LGBTQI+ numa mise en scène dos seus universos privados que extrapolam a individualização de suas histórias e promovem gestos inspiradores, provocativos, de disputas políticas e deslocamentos.

Edson Bastos e Henrique Filho, são casados e 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. Em *Cinema de amor*, cobrem o arco da intimidade à exposição, apresentam sua vida privada cruzada à experimentação teatral, num pano de fundo da histórica votação no Congresso Nacional sobre a criminalização da homofobia. O filme expõe lutas coletivas ao mesmo tempo em que não se desatrela da subjetividade dos diretores que estão em tela, sendo capazes de hibridizar a narrativa documental do seu cotidiano à ficcional, deslocando-se da noção de não interferência do realizador em temas expostos em produções documentais.

Algo semelhante é apresentado no filme de Bruna Barros e Bruna Castro, ao partirem da necessidade de expor a invisibilidade e silenciamento das narrativas lésbicas no contexto familiar, especificamente na relação mãe e filha, dão novo tom a um discurso muitas vezes abordado de modo ativamente político e carregado de binarismos. Conseguem, por meio de uma narrativa fílmica extremamente poética e subjetiva, apresentar suas experiências numa espécie de conversa íntima, que convida a pessoa espectadora a fazer parte daquele relacionamento. Nos aproximamos da vivência do casal que uma universalidade e individualidade numa poética densa e afetiva. O filme ganha dramaticidade através do processo de montagem e edição de momentos cotidianos, oferecendo um processo criativo mais flexível para o documentário.

Ao partirem da autorrepresentação como elemento narrativo, os dois filmes ganham força e dão visibilidade aos temas debatidos, tomando as rédeas da decisão de como pautar questões sociais a partir de uma perspectiva subjetiva, que visa reforçar os seus discursos por meio da autobiografia. O que é potencializado pelo suporte das tecnologias inseridas neste fazer documental. O uso do celular como ferramenta de produção oferece uma ressignificação aos vídeos produzidos por equipamentos portáteis como o celular, e câmeras não “profissionais”, remetendo ao “vídeo caseiro” e até mesmo a uma “produção amadora”, permitindo expandir as possibilidades criativas do enredo para além das questões técnicas e estéticas.

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 e Penafria 2016, 22).

A partir dessa premissa, investiga-se o fazer artístico debruçando-se sobre o recente e ainda pouco debatido conceito do *selfimentary*, buscando levantar os aspectos de sua interferência nos modos de fazer documental, criando possibilidades inovadoras para as narrativas. Em ambos os filmes o celular surge como aparato tecnológico que sugere atitude criativa alargada, em especial em *Cinema de Amor*, realizado completamente com este dispositivo. Visa-se debater então, como o uso difundido deste aparelho, revolucionário da autonomia de produção de narrativas sobre vidas pessoais e acontecimentos políticos fora do cinema, se transpõe para as telas e quais suas contribuições nos processos criativos. No que tange aos filmes analisados, este recurso cria aproximações das intimidades, dos modos de viver, de criar e de ser, trazendo as ideias e conceitos estéticos contidos no filme para abrir trilhas e desvelar sentidos.

## 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 arranjos inovadores 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 câmera, 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 1960, 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 1970 com filmes que evidenciam os limites da representação documental e se colocam em outro patamar de relação com a pessoa espectadora. Ainda seguindo a formulação das autoras, pode-se inferir que os filmes documentários contemporâneos brasileiros asseguram uma certa continuidade que os vinculam à produção moderna, em que a centralidade é ocupada pela experiência do “outro de classe”, herdando uma característica presente no cinema brasileiro. Inflexão dada pela geração cinemanovista<sup>1</sup>, que exerceu a prática documental tanto em exercício de autonomia como de aproximação à linguagem de ficção, ao propor descortinar o país e expor suas entranhas, orientação que seguiu Humberto Mauro<sup>2</sup> para quem o cinema deveria educar e formar o Brasil. No entanto, essa forma passa a ser subvertida após atingir seu apogeu com “*Cabra marcado para morrer*” (1984), Eduardo Coutinho, com a realização de filmes que mudam o foco e passam a abordar aspectos da experiência pessoal e da subjetividade de seus realizadores. 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 da pessoa espectadora para dentro do filme e para seus personagens.

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 da pessoa artista realizadora:

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).

É possível identificar uma relação entre a não importância da técnica e do dinheiro na realização desses documentários com a crise governamental no financiamento das artes comentada por Thomas Waugh no texto “*Acting to play oneself: performance in documentary*” quando ele enumera possíveis motivos da ascensão do documentário performático nos anos 1990. Coraci Bartman Ruiz, em sua tese “Documentário autobiográfico de mulheres: Tecnologias, gestos e estéticas de resistência” comenta e traduz essa declaração:

O autor entende que as inflexões da performance são a chave para a compreensão das inovações propostas pelos documentaristas, e sustenta que esse novo ‘estilo de documentários híbridos baseados na performance’ (2011, p. 86) surgiu naquela época devido (1) às condições econômicas, pois a crise de financiamento das artes nos anos 80, ocasionada pelos governos Reagan, Thatcher e Mulroney, impossibilitava os altos custos do ilusionismo representacional; (Ruiz 2020, 49).

Então, por falta de financiamento para uma produção que exigiria mais recursos, os ditos “altos custos do ilusionismo representacional”, muito característico em filmes de ficção, houve uma migração desse gênero para o documental, que exigia menos custos e que abria espaço para criações performáticas e híbridas. A performance estabelecia uma relação direta com a organização das cenas em que as pessoas eram retratadas, ou seja, a forma como elas iriam se portar diante da câmera era previamente discutida e organizada, sendo uma inovação na realização documental. No momento atual esse tipo de realização é mais recorrente, à exemplo dos filmes analisados neste artigo.

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 amalgama a essa realidade. A busca da totalidade do real é abandonada, os filmes expõem o que contém de encenação e dispositivo, criando a “verdade de cada um”. São muitos os entrecruzamentos que se abrem para tratar as questões que dão relevo e impõem novas trilhas ao documentário, oxigenando a produção e implicando o nosso olhar para dentro do filme e seu personagem, uma vez que a centralidade no documentário contemporâneo brasileiro, instituído como prática social, é ocupada pelo valor dado à

experiência do outro ao direcionar a nossa atenção às singularidades do personagem e às suas implicações estéticas e éticas.

Nesse sentido, *Cinema de Amor* e à beira do planeta mainha soprou a gente articulam aspectos inaugurais. O que dizer de documentários em que a fórmula “eu falo sobre ele” (Salles 2015, 278-279) 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 destes documentários.

### **Selfiementaries, autorrepresentação e biografia: novas produções sobre o “eu”**

Em 1957, François Truffaut previa que o futuro do cinema seria de filmes em primeira pessoa, como uma confissão ou um diário íntimo. Em texto publicado na *Arts Magazine* afirmava que o filme do futuro seria um ato de amor, dirigido não por profissionais, mas por artistas que teriam a prática fílmica como uma emocionante aventura. Foi a partir dessa previsão que Carlos Caridad começou a fazer o que ele intitulava como “*Selfiementary*”. Inspirado nas palavras de Truffaut, Caridad criou um canal no YouTube para postar uma série de *selfiementaries*, totalizando 28 vídeos até o momento atual, onde ele fala sobre a crise socioeconômica e política que assola seu país, a Venezuela. E o faz, a partir de sua própria experiência. Apesar de reconhecer que não conseguiria competir com a imprensa que traz as notícias de forma imediata, ele diz que, enquanto a mídia precisa manter uma visão mais objetiva dos fatos,

yo quiero transmitir lo que transmite, lo que siente, lo que vive una persona que está dentro de una marcha o que tiene que ir al supermercado y no consigue productos, o cuando tiene que ir a buscar una medicina y no consigue. (Caridad 2017).

Há um desejo em mostrar uma perspectiva diferente do que ele já estava habituado, ao assistir telejornais. Um desejo em construir um diálogo com pessoas que estão passando pela mesma crise que ele. Para isso, ele optou em mostrar seu rosto e sua voz, falar olhando para a câmera, em uma tentativa de se aproximar de quem poderia visualizar seus vídeos.

Assim, como aponta o cineasta baiano Orlando Senna<sup>3</sup> na Revista de Cinema, às artes audiovisuais contemporâneas é atribuída “nova qualidade da relação do artista com a realidade, proporcionada tecnicamente pelo avanço da comunicação digital”. Neste sentido, as produções não-ficcionais têm sido um dos principais campos de experimentação de modos de fazer cinema, adaptando-se de forma quase que orgânica às novas tecnologias pela necessidade de aproximar-se do seu objeto, abrindo espaço para novos formatos e tratamentos das narrativas. Deste desejo de reinvenção, Carlos Caridad cunha o termo *selfiementary*, que será definido por Senna como:

A gravação de acontecimentos e emissão de informações e comentários com uma câmera pequena ou telefone, com o cineasta sempre presente na tela. (...) É um formato indissolavelmente ligado à imagem, à voz e ao ponto de vista de quem antes ficava atrás da câmera e agora fica atrás e na frente. Informativo, reflexivo e também performático. (Senna 2018)

O *selfimentary* propõe um novo modo de fazer documentários autobiográficos, estes imbricados na abordagem pessoal, particular e/ou familiar das pessoas que os dirigem. Esses filmes, grosso modo, narrados em primeira pessoa pela própria pessoa que o realiza, comportam camadas de referência que podem se sobrepor ou seguir em solo, podendo ser poéticos, políticos, experimentais e performáticos. *Cinema de amor e à beira do planeta mainha soprou a gente* são atravessados pelos referenciais apontados. Como obras em primeira pessoa, trazem 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 dos casais, seus impasses, dilemas e desejos. Para além da narrativa, a autobiografia nestes documentários sustenta a experiência vivida – área de circunscrição política dos filmes - e passa necessariamente pela abordagem de temas que desafiam as estruturas de poder, sob os quais a sociedade tende a promover silenciamentos, a exemplo da homofobia e apagamento 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 estendidas e de discursos regidos por lógicas emergentes. As experiências pessoais particulares e próprias dos realizadores convidam a repensar, conhecer e estar no mundo. Esse é o endereçamento de *Cinema de Amor* e de à beira do planeta mainha soprou a gente.

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. Esses diretores-personagens seguem uma construção dramática, apresentam objetivos, enfrentam obstáculos, superam ou não situações. No jogo da 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. Modulam as regras da ficção transpondo-as para a vida pessoal. Atentos, cercados por celulares, câmeras vigilantes, não estão desprevenidos. Recorrem a mecanismos tecnológicos para fazer da intimidade espetáculo narrativo 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:

essa subjetividade deverá estilizar-se como um personagem de los médios masivos audiovisuais: deverá cuidar e cultivar su imagen mediante una batería de habilidades y recursos” (Sibilia 2017, 61).

A narrativa elaborada por Bruna Barros e Bruna Castro concebe uma espécie de vídeo-diário. Partem de diálogos simples e desprovidos de grandes intenções entre o casal para então levantar inquietações, constatações e experiências. Nos limites entre encenação e vida doméstica vemos que “mais do que uma renovação formal, a auto reflexividade responde a uma demanda política.” (Da-Rin 1996, 5).

Assim como em *Cinema de amor*, à beira do planeta mainha soprou a gente costura vida pública e privada, conjugando questões sociais com a esfera íntima, entendendo que a linguagem ali desenvolvida responde ao modo como esse filme poderá agir sobre a cultura. Não há construções de opostos na relação mãe-filha, as diferenças são postas em cena como um artifício para o enriquecimento deste discurso que se amplia e não deixa de lado a afetividade. A apresentação do dia a dia das personagens-diretoras é feita por registros de celular, vídeos gravados para e por mães, momentos de grande aproximação do casal

são intercalados com textos, criando uma dialética entre realidade e subjetividade.

Uma revolução para as narrativas audiovisuais no final do século XX foi a transição das câmeras em películas para as digitais. Em certa medida, a trajetória do cinema documental segue atrelada ao avanço tecnológico, assim como sua narrativa ficou suas bases em solo adubado pela subjetividade. A objetividade, procurada e problematizada, não deu conta de tratar a vida com imparcialidade. O olhar singular assume valor expressivo, ao formatar, enquadrar e reinventar mundos:

Nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. (Nichols, 2005, 28).

Importa no documentário, para além da objetividade, o espaço deixado para a reflexão. Ao refletir um pensamento, um recorte com que representa a realidade, o autor firma um acordo com o espectador deixando espaço para sua manifestação. Assim, articulando invenção tecnológica com invenção narrativa, o documentário se diversificou e ampliou suas perspectivas estéticas.

A inovação trazida pelo digital repercute de forma cada vez mais intensa nas produções fílmicas, principalmente com a tentativa de aproximar a experiência cinematográfica dos espectadores através de modernizações e avanços tecnológicos de dispositivos portáteis e mais acessíveis como o celular.

As narrativas transmídias construídas com o auxílio deste dispositivo nos dois documentários são capazes de aumentar o prazer e afeto pela história contada por parte da audiência (Pratten, 2011), influenciando na recepção das obras. Abre-se um caminho mais fluido pela possibilidade de identificação com os stories e demais produções em vídeo que carregam uma linguagem tipicamente das redes sociais. Essa situação se apresenta nos filmes em tela, em momentos íntimos sendo compartilhados como quando Bruna Castro nos mostra, ao mostrar também pra sua mãe, a preparação de uma receita em sua cozinha, ou quando vamos à festa de carnaval com Edson e Henrique. Certamente a hibridação de meios promovida pelo *selfimentary* inaugura o que Jean-Claude Carrière (2006) define como “expansão dos instrumentos da linguagem cinematográfica”, enriquecendo o repertório de representações em tela, apesar de não configurar uma nova linguagem.

“Essa riqueza de invenção que o cinema conhece desde os seus primórdios, essa expansão aparentemente ilimitada dos instrumentos da linguagem (embora não da própria linguagem, que, como veremos, continua se defrontando com os mesmos obstáculos), gera, com frequência, um tipo de intoxicação que, mais uma vez, nos leva a confundir técnica e pensamento, técnica e conhecimento. Confundimos os sinais exteriores de mudança com a essência oculta do cinema, e a proliferação estarrecedora de imagens à nossa volta, onde quer que estejamos, só aumenta a intoxicação e obscurece ainda mais o essencial. Com

quanta frequência ouvimos (e dizemos): não há nada que o cinema não possa fazer ou mostrar! Outras formas de arte parecem estar muito defasadas, sem fôlego, exaustas. Constantemente deslumbrados com o progresso técnico, nós cineastas tendemos a esquecer a essência e o sentido - os quais são verdadeiros e raros - e a enxergar apenas as mesmas rotinas repetidas no mais recente disfarce tecnológico. (Carrière 2006, 23)

Esta experimentação dialoga com as novas relações que desenvolvemos com as imagens na última década. O cotidiano é cada vez mais intermediado pelas interações com fotos e vídeos. A linguagem proposta pelo cinema, decerto, é bastante difundida e compreendida entre seu público ao ponto de servir como suporte para as diferentes formas de expressão na contemporaneidade. Estas narrativas não se detêm a uma produção meramente observativa ou expositiva sobre a realidade, tampouco em um simples diálogo externo-interno, estão sincronizadas aos anseios da sociedade,

A busca por formas de representar a si mesmo termina se tornando seminal em uma sociedade em que as estruturas tradicionais de comunicação e representação simbólica (como a família, mundo do trabalho, as relações de classe social, a escola etc.) complexificam e desestabilizam as noções de sujeito e comunidade a partir das mudanças sucessivas e velozes que enfrenta. (Andrade 2019, 12)

Em *Cinema de Amor* e à beira do planeta mainha soprou a gente há novas concepções de imagens, enquadramentos e utilização das ferramentas disponíveis que se aproximam de um “cinema amor”, não por falta de ciência acerca das técnicas e teorias que compõem a narrativa cinematográfica, mas por ser capaz de imbricar o universo afetivo da narrativa do “self”, ao atravessar referências e conhecimentos que não se sobrepõem, mas se complementam em um enriquecimento das obras. A hibridação entre os meios cinema-vídeo para além dos reforços estéticos e de linguagem, também potencializa as histórias encenadas ao amplificar um discurso individual “minoritário” em uma voz coletiva que reverbera em seu público.

### **Novas estratégias de narrativas documentais: “Cinema de Amor” e “à beira do planeta mainha soprou a gente”**

A autorrepresentação em documentários surge como resposta a acontecimentos globais a partir dos anos 1960. As grandes guerras, as inovações tecnológicas herdadas deste período e a possibilidade de apresentar mundialmente os acontecimentos por meio da imagem mudaram as formas de recepção das narrativas, produzindo um terreno fértil para as representações questionadoras dos modelos hegemônicos. O mundo histórico passa a ser inscrito pelo olhar de quem o observa, assumidamente, diante e por trás das câmeras. Vemos, então, a inversão de caminhos, que são trilhados do pessoal para o coletivo. Abrem-se formas de abordagens e representações

de sujeitos minoritários, sub-representados ou não representados. É a encenação da própria subjetividade que permite elaborar novas possibilidades de mundo dentro e fora das telas, num ato inspirador e político.

É comum que criações autobiográficas partam de um olhar para o passado, evocando a memória. No entanto, *Cinema de Amor e à beira do planeta mainha soprou a gente* voltam-se para o presente, põem em cena questões latentes e de discussão urgentes, apontando que o falar de si também pode ser um falar do outro, uma vez que se compreende, na contemporaneidade, o sujeito não apenas encerrado em si mesmo, mas também atravessado por suas relações com a sociedade. A representação da vida privada de dois casais LGBTQI+ proporcionam um contradiscurso a lógicas socialmente hegemônicas, em ascensão, que buscam censurar as vidas públicas e privadas dessas minorias.

É neste sentido que vemos a capacidade criativa destes filmes. Ao encenarem as próprias histórias em primeira pessoa, fazem uso também de recursos narrativos opostos à universalização de enredos, através de aspectos que borram artifícios tradicionais do cinema para então produzir um “real” cinematográfico construído pela subjetividade. Por meio de um dever de imagens e sons, somos conduzidos ao que se mostra como inicialmente desinteressante. É a rotina do casal Edson e Henrique que acordam, comem, se exercitam e trabalham, ou uma conversa aleatória sobre o surgimento de uma nova pintinha no rosto de Bruna Barros, que nos apresenta uma nova camada do sensível, erigindo um fluxo narrativo que se afasta da convenção.

Novas linguagens e práticas cinematográficas emergem de uma necessidade de ruptura com modelos que não são mais suficientes para tratar da complexidade da realidade que buscam retratar, seja no documentário ou na ficção. Eles também não permanecem inatingíveis pelas alterações que se sucedem nos modelos globais ou locais de produção. Afinal, como defende Bazin (1991), o cinema é a arte do real, imbuído da capacidade de revelar suas ambiguidades. Nesta linha, nos deparamos com renovações, não apenas no que tange aos dispositivos, mas também às estratégias narrativas dos formatos emergentes de cinemas.

Estes dois filmes parecem convergir a um *cinema do fluxo*, cuja tarefa seria a de intensificar certas zonas do real, sem a mesma ambição racional de um *cinema de plano*, cujo objetivo é elaborar em planos e sequências aquilo que é abstrato (Bouquet 2002). Desta forma, vemos em *Cinema de Amor e à beira do planeta mainha soprou a gente* investigações que se organizam por uma política de afeto, defendida por Ramayana Lira de Sousa como:

o oposto polar da emoção: emoção como uma categoria do interior, da linguagem, uma sensação reconhecível e fixa; afeto como desafiador de identidades, que nos obriga a pensar em termos de multiplicidade de relações em vez de pluralidade de identidades. (Sousa 2012, 231)

Essa multiplicidade de relações é muito bem colocada nos filmes que analisamos aqui. Na cena há, então, espaço para o enredamento do que acontece em suas vidas. Não há uma romantização estéril da relação entre Edson e Henrique, surgem questões sobre a construção do próprio filme, há problemas financeiros envolvendo a produtora, discussões de relação entre o casal, especulações sobre projetos futuros, comentários sobre a aceitação familiar e, em meio a tudo isto, o afeto é quem guia a narrativa. O mesmo acontece na relação de Bruna Barros e Bruna Castro com suas mães. Não há um maniqueísmo entre amar ou não suas filhas, aparecem em cena as complexidades que envolvem essas relações. Ouvimos das diretoras confissões sobre coisas que suas mães não aceitam ou não lidam bem, mas também somos apresentados a momentos de carinho e compartilhamentos entre elas.

Há aproximação com o que é visto na relação dialética proposta entre as narrativas pessoais e o cenário político em que se inserem os filmes. *Cinema de Amor* inicia com um frame específico escolhido por Edson e Henrique, há adesivos na janela referindo-se ao candidato do Partido dos Trabalhadores que estava concorrendo à presidência, em 2018, em oposição ao atual presidente. É demarcado um momento político que também se revela em *à beira do planeta mainha soprou a gente*, que começa em movimento, dentro de um carro. É nessa movimentação, por vezes brusca, que Bruna Barros e Bruna Castro constroem um diálogo e uma brincadeira sobre como sobreviver a um apocalipse zumbi. Logo na cena seguinte surgem fogos de artifício e Bruna Castro comenta que no dia 28 de outubro de 2018 podia-se ouvir sons de fogos de artifício e, a partir disso, ela chorou. Como a curadora e crítica em cinema Letícia Bispo analisou em uma conversa com Glênis Cardoso no podcast “*méxi-up*”, é possível entender esse segundo momento do filme como um tipo de apocalipse zumbi. Quando Bruna diz a data, referindo-se ao dia da eleição do atual presidente do Brasil, ela se encontra em seu próprio apocalipse.

A ascensão do atual governo brasileiro tem sido um marco para retirada de direitos e propagação de discursos de ódio, afetando diretamente a comunidade LGBTQI+, artistas, intelectuais e demais segmentos que defendem pautas engajadas socialmente. Apesar dos realizadores serem parte dessa parcela de pessoas e comentarem sobre esse possível fim do mundo, eles constroem uma narrativa em seus filmes do “*ainda não!*”, como disse a curadora e pesquisadora em cinema Ramayana Lira de Sousa sobre *à beira do planeta mainha soprou a gente*.

Dos filmes que vi no processo de curadoria para o CachoeiraDoc os que mais me impressionaram foram os que pareciam querer adiar o fim do mundo. Se, por um lado, é completamente compreensível que, no Brasil, boa parte do pensamento e da criação artística tenha sido capturada pelo catastrófico resultado das eleições de 2018, uma outra parcela de obras se arrimou no presente de grupos e

comunidades que insistem na *ainda não!*. Ora, é certo que, por um lado, são vários os mundos que desmoronam; contudo, por outro lado, há os mundos cuja emergência os filmes captam e constroem. (Sousa 2020).

Os filmes analisados aqui neste artigo instituem novos mundos. Nos momentos em que somos convidados a entrar nesses novos mundos é possível identificar uma hibridação entre a ficção e a realidade. É um espaço construído através da possibilidade de dançar, de realizar o sonho. Seja no ato de dar as mãos em público, como fazem Edson e Henrique, em uma das cenas finais de *Cinema de Amor*, como na própria menção ao sonho, feita por Bruna Barros em seu poema *Ressalva*, recitado no filme à beira do planeta mainha soprou a gente. “Eu fico sonhando, mainha”. Assim como o sonho é mencionado, ele também é performado, a sequência seguinte a essa menção é uma demonstração do que poderia ser. Logo na primeira cena dessa sequência, Bruna Barros e Bruna Castro dançam, trazendo uma sensação ao público de estarem presentes ali naquele mesmo espaço. Essa sensação é construída a partir do ângulo e movimento da câmera, que dança também, bem perto de cada uma. Apesar do apocalipse, da não aceitação, da invisibilidade, fabulam existências dignas possíveis, algo tão bem colocado por Coraci Bartman Ruiz ao falar sobre à *beira do planeta mainha soprou a gente*:

A narrativa do filme nos conduz, a partir da autoinscrição das diretoras, por uma trajetória que envolve a apropriação da linguagem e a invenção de uma nova possibilidade de existência, já que o que começa com silenciamento termina em sonho, dança e encontro. (Ruiz 2020, 175)

*Cinema de Amor* e à *beira do planeta mainha soprou a gente* utilizam o afeto e carinho para contarem suas histórias. Nos mostram alternativas de representação de corpos LGBTQI+ pouco vistas em tela. Compilam imagens de respiro e cuidado uns com os outros e constroem uma narrativa durante o processo de edição e montagem dos filmes. O primeiro filme, o faz de forma linear, com começo, meio e fim. Utilizam o celular a todo momento, em imagens sem movimentação de câmera, contrariando a expectativa que se tem sobre imagens de celular. O segundo filme costura uma colcha de retalhos, trabalha com fragmentos e com temporalidades diversas. Quando é utilizado o celular, ele está sempre em movimento, em formato de selfie, aproximando o espectador de cenas íntimas.

Podemos observar, então, que apesar dos recursos semelhantes de captação, desenvolvem o uso desses dispositivos de forma diferente. A fusão desses artifícios com a autorrepresentação característica desses filmes conduz a novas composições de narrativas documentais e inspiram o surgimento de histórias inéditas. Filmes vigorosos que mesclam desejos de ficção com desejos de realidade e expressam uma subjetividade partilhada por muitos, dinâmica que imiscui o particular ao produzido pela coletividade.

## Conclusão

O artigo analisou as novas linguagens cinematográficas emergentes no documentário contemporâneo realizado no Brasil, a partir do uso de aparelhos celulares como equipamentos de autor representação fílmica. Buscou-se entender como esta proposição de linguagem avança no campo documental e como este dispositivo implica em expressões poéticas e narrativas através do “*self*” como elemento auto representativo. Identifica-se nos filmes os processos 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.

Buscou-se também compreender o recente termo *selfimentary* em relação às produções documentais em primeira pessoa, que surge no rol de emergentes perspectivas fílmicas de hibridação de meios proporcionadas pelo advento dos vídeos digitais. As inovações estéticas e narrativas resultantes desse processo abrem caminhos para o desenvolvimento de obras cada vez mais imbricadas na subjetividade e em formatos não canônicos dos documentários, contribuindo para a diversidade criativa. Entendendo o documentário como ferramenta de observação detida em situações relacionais, atentou-se aos 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. Em à beira do planeta mainha soprou a gente, a dramaticidade do documentário permite explorar a ambivalência da relação mãe e filha no contexto de experiências sáficas que se demonstram multifacetadas, perpassadas por elementos privados e públicos, mas que resiste por meio de gestos de afeto e carinho.

## Notas finais

<sup>1</sup> Inspirados no seminal “Aruanda (1959)” de Linduarte Noronha, vários diretores do Cinema Novo têm intensa atividade documentarista. Encontram fissuras na tradição e investem na recusa do documentário como reflexo da realidade, partindo para criar novas realidades, a exemplo de “O Poeta do Castelo” (1959) e “Garrincha, Alegria do Povo” (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, “Maidora Absoluta” (1967) e “Nelson Cavauquinho” (1969), de Leon Hirszman, “O Circo” (1965) e “Opinião Pública” (1967), de Arnaldo Jabor e “Amazonas, Amazonas” (1965)

e "Maranhão 66" (1966), de Glauber Rocha. Na sequência, ampliaram radicalmente a investida cinemanovista documental os filmes "Lavrador" (1968), de Paulo Rufino e "Congo" (1972), de Arthur Omar.

<sup>2</sup> Humberto Mauro: pioneiro mestre do cinema brasileiro, tendo a ficção como exercício inaugural, empenhou-se em documentar as manifestações da cultura popular, constituindo uma extensa filmografia no Instituto Nacional Cinema Educativo/INCE, organismo que dirigiu de 1936 a 1964.

<sup>3</sup> Orlando Senna: dirigiu com Jorge Bodanzky "Iracema, uma Transa Amazônica" (1974), filme híbrido, construído na franja da fronteira em que coloca a indagação: ficção com elementos documentais ou documentário com elementos ficcionais?

## Bibliografia

Andrade, Márcio Henrique Melo de. 2019. "Fabular o presente - Isto não é um filme e a subjetividade como um jogo de espaço". In: Gláucia Davino (org.). Narrativas difusas em suportes sensíveis. São Paulo: Corpo Texto.

Aumont, Jacques. 2004. "As teorias dos cineastas". Campinas, São Paulo: Papyrus Editora.

Bazin, André. 1991. "O cinema: ensaios". São Paulo: Brasiliense.

Bouquet, Stéphane. 2002 "Plan contre flux" in: Cahiers du Cinéma, n° 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

Cardoso, Glênis. Bispo, Letícia. 2020. "63 - República, Rebu e À beira do planeta mainha soprou a gente (Grace Passó, Mayara Santana, Bruna Barros e Bruna Castro)". Podcast méxi-up. <https://mexiap.podiant.co/e/63-republica-rebu-e-a-beira-do-planeta-mainha-soprou-a-gente-gracepasso-mayara-santana-bruna-brunos-e-bruna-castro-38bd701f53de14/>. Acedido em 30 de abril de 2021.

Caridad, Carlos. 2017. "Cineasta cuenta el drama venezolano a través de 'selfiemeritaries'". Blanco, Lizandra Díaz. Radio Televisión Martí. <https://www.radiotelevisionmarti.com/a/cineasta-cuenta-drama-venezolano-a-traves-selfiemeritaries/149768.html>. Acedido em 30 de abril de 2021.

Carrière, Jean-Claude. 1994. "A linguagem secreta do cinema". Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

Comolli, Jean-Louis. 2008. "Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário". Belo Horizonte: Editora UFMG.

Costa, Maria Helena Braga e Vaz da. 2014. "Ficção e documentário: hibridismo no cinema brasileiro contemporâneo". Rio de Janeiro. In O Percevejo, v. 5, n. 2, p. 165-190, jul./ago. 2014. [http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3777/pdf\\_1317](http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3777/pdf_1317) Acedido em 10 de setembro de 2020.

Cunha, Emiliano Fisher. Cinema De Fluxo No Brasil: Filmes Que Pensam O Sensível. Dissertação de mestrado. Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Da-Rin, Sílvio. 1996. "Estratégias auto-reflexivas no filme documentário" in ANPOCS n° 20

Graça, André Rui; Baggio, Eduardo Tulio Baggio e 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 [www.fap.pr.gov.br](http://www.fap.pr.gov.br). Acedido em 01 de fevereiro de 2021.

Guzmán, Patricio. 2017. Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentário. São Paulo: Edições SESC São Paulo.

Labaki, Amir. 2006. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Editora Francis.

Lins, Consuelo and Mesquita, Cláudia. 2008. "Filmar o real: sobre o documentário contemporâneo brasileiro". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Nichols, Bill 2005. "Introdução ao documentário".

Campinas, SP: Papyrus.

Ruiz, Coraci Bartman. 2020. "Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência". Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Salles, Cecília Almeida. 2008. Redes da criação / Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte.

Salles, João Moreira. 2015. "A dificuldade do documentário. In Almir Labaki (org.). A Verdade de cada um. São Paulo: Cosac Naif.

Senna, Orlando. 2018. "Selfiemeritary" in Revista de Cinema. <http://revistadecinema.com.br/2018/04/selfiemeritary/>. Acedido em 30 de abril de 2021.

Sibilia, Paula. 2017. "La intimidad como espectáculo". Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sobrinho, Gilberto Alexandre. 2014. "Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários". In Revista Do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF ISSN, 6, 1-26.

Sousa, Ramayana Lira de. 2012. "Políticas dos afetos: linhas de força do cinema brasileiro contemporâneo". In: Gustavo Souza; Laura Cánepa; Maurício de Bragança; Rodrigo Carreiro. (Org.). XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. 1ed.São Paulo: Socine, v. 1, p. 225-234.

Sousa, Ramayana Lira de. 2020. "Tempo de Feijão-Pedra". <https://cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/a-beira-do-planeta-mainha-soprou-a-gente/>. Acedido em: 30 de abril de 2021.

Pratten, Robert. 2011. "Getting started in transmedia storytelling: a practical guide for beginners". CreateSpace Independent Publishing Platform.

## Filmografia

*à beira do planeta mainha soprou a gente*. 2020. De Bruna Barros e Bruna Castro. Brasil, Salvador, BA: Online. *Amazonas*, *Amazonas*. 1965. De Glauber Rocha. Brasil, Bahia: DEPRO. DVD.

*Aruandá*. 1959. De Linduarte Noronho. Brasil, Paraíba: INCE, PB. DVD.

*Cabra marcado para morrer*. 1984. De Eduardo Coutinho, Sapé, PB. DVD.

*Cinema de Amor*. 2019. De Edson Bastos e Henrique Filho. Brasil, Salvador, BA: Vôo Audiovisual. Online.

*Congo*. 1972. De Arthur Omar. Brasil, Rio de Janeiro: Melopéia/Córtex. DVD.

*Garrincha, Alegria do Povo*. 1962. De Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, Rio de Janeiro: Embrafilme, PB. DVD.

*Iracema, uma Transa Amazônica*. 1974. De Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil, São Paulo: Embrafilme. DVD.

*Lavrador*. 1968. De Paulo Rufino. Brasil, São Paulo: PB. DVD.

*Maioria Absoluta*. 1964. De Leon Hirszman. Brasil, Rio de Janeiro: PB. DVD.

*Maranhão 66*. 1966. De Glauber Rocha. Brasil, Rio de Janeiro: Mapa Filmes, PB. DVD.

*Nelson Cavaquinho*. 1969. De Leon Hirszman. Brasil, Rio de Janeiro: Saga Filmes, PB. DVD.

*O Circo*. 1965. De Arnaldo Jabor. Brasil, Rio de Janeiro: Áurea Filmes S.A.; INCE, PB. DVD.

*O Poeta do Castelo*. 1959. De Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, Rio de Janeiro: Saga Filmes, PB. DVD.

*Opinião Pública*. 1966. De Arnaldo Jabor. Brasil, Rio de Janeiro: Embrafilme, PB. DVD.