

## Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 2)

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues\*

**Resumo:** Partindo do exemplo de alguns filmes que recorrem ao emprego de dispositivos como estratégia criativa, ou que expõem o *antecampo* como um lugar de negociações e de assimetrias, sugerimos, na segunda parte deste estudo, novas possibilidades de entendimento da entrevista e uma outra política dos encontros em cena.  
Palavras-chave: documentário; entrevista; antecampo; dispositivo.

**Resumen:** Partiendo del ejemplo de algunas películas que recurren al empleo de dispositivos como estrategia creativa o que exponen el antecampo como un lugar de negociaciones y de asimetrías, sugerimos, en la segunda parte de este estudio, nuevas posibilidades de entendimiento de la entrevista y una otra política de los encuentros en escena.  
Palabras clave: documental, entrevista, antecampo, dispositivo.

**Abstract:** Inspired by the examples of some films that adopt the “dispositif” as a creative strategy, or that expose the *off-camera* as a place of negotiations and asymmetries, I suggest, in the second part of this research new possibilities of understanding the interview and others politics of the encounter on the scene.  
Keywords: documentary; interview; off-camera; “dispositif”.

**Résumé :** À partir de l'exemple de certains films qui utilisent des dispositifs comme stratégie de création, ou qui exposent le contrechamp comme lieu de négociations et d'asymétries, nous proposons, dans la deuxième partie de cette étude, de nouvelles possibilités de compréhension de l'interview dans le cinéma et une autre politique des rencontres sur la scène.  
Mots-clés : documentaire, entretien, contrechamp, dispositif.

---

\* Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Comunicação Social, 50670-901, Recife, Brasil.  
E-mail: laecioricardo@gmail.com

Submissão do artigo: 25 de julho de 2017. Notificação de aceitação: 10 de dezembro de 2017.

Este trabalho <sup>1</sup> integra um projeto de pesquisa aprovado no âmbito do Departamento de Comunicação Social da UFPE, intitulado *Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo*. Trata-se de uma investigação que se propõe a reavaliar o expediente da entrevista na prática documentária recente, a partir de alguns filmes que nos desafiam a repensar seu *emprego convencional* – entrevistador e personagem posicionados em zonas de conforto, sem riscos para ambos, integrando uma cena que não solicita engajamento crítico e/ou político por parte do espectador.

O estudo foi dividido em três etapas. A primeira parte, já publicada, <sup>2</sup> recapitula o contexto de emergência e consolidação da entrevista na prática documentária, destacando igualmente o seu ocaso, em virtude do uso recorrente e menos criativo por diretores diversos, bem como do seu emprego burocrático e apaziguador na mídia televisiva (Rodrigues, 2016a). Diante do quadro delineado neste artigo (apogeu e declínio de um recurso central na prática documentária), uma pergunta se torna inevitável: seria possível, de fato, a identificação de novos títulos capazes de reabilitar a entrevista enquanto instrumento apto a *reativar a potência dos encontros* na tomada direta e de simultaneamente acionar uma chave emancipada de leitura por parte do espectador (Rancière, 2010)? Acreditamos que sim. Deste modo, partimos da hipótese de que, apesar dos inúmeros *pecados no varejo*, alguns filmes apostam num emprego fecundo da entrevista, sugerindo novas pedagogias para sua prática e convertendo o encontro, de evento previsível, em cena revigorada.

Assim, na segunda etapa da investigação, focaremos em algumas destas produções e nas estratégias por elas acionadas. Identificamos, de partida, duas tendências capazes de revitalizar o expediente da entrevista na prática documentária – os chamados *filmes de dispositivo* e as obras que acionam o *antecampo*, implodindo qualquer interdição ou protocolo que mantinha o diretor/equipe *fora da cena* (obras que fazem das relações entre quem filma e quem é filmado um lugar de permanentes negociações e, por vezes, de conflito). Apesar da divisão, cabe ressaltar que, não raro, um mesmo filme trafega pelos dois procedimentos: emprega dispositivos enquanto princípio criativo, ao mesmo tempo em que o antecampo, eventualmente, é tensionado.

---

1. Uma versão reduzida deste estudo foi apresentada no XX encontro da Socine, realizado entre 18 e 21 de outubro de 2016, na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), em Curitiba-PR.

2. Rodrigues, Laécio R. de A. “Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1)”. In: Doc On-Line – Revista digital de cinema documentário, n. 19, p. 110-123, março de 2016a. Disponível em [www.doc.ubi.pt/19/artigos\\_1.pdf](http://www.doc.ubi.pt/19/artigos_1.pdf). Acesso em 26 de abril de 2017.

### Novos regimes de visibilidade e exposição do antecampo

Antes de avançar para a análise do corpus fílmico, gostaria de recapitular certo *regime de visibilidade* em voga na contemporaneidade, caracterizado pela valorização da dimensão performática dos indivíduos frente à simples representação, pelo entrelaçamento de expedientes da ficção e do documentário (vida e cena se conjugam, promovendo camadas de indiscernibilidade) e pela convocação regular do antecampo – não raro, o bastidor é solicitado pelo outro à frente da câmera e, nos títulos mais ousados, campo e antecampo seriam permutáveis, por vezes se confundindo.<sup>3</sup> Tal regime também ostentaria a seguinte dualidade: ao revitalizar certos procedimentos reflexivos, parece apostar numa maior opacidade da imagem, ao mesmo tempo em que o emprego recorrente de registros amadores (que não portam marcas ostensivas de encenação) investiria numa espécie de transparência e/ou autenticidade.

Como sugere Feldman (2010), este regime, embora promova a subtração das referências habituais do espectador e ocasione transtornos no visionamento da imagem, não é de partida mais potente do que o anterior, pelo menos no sentido de estimular uma relação emancipada com o espectador (Rancière, 2010) e menos desigual com os sujeitos filmados (Comolli, 2008). A identificação de tais atributos oscilará de um título a outro e não decorre da sua vinculação imediata a um ou outro regime (*performático* ou *representativo*). Se aqui insistimos nesta recapitulação não é para aclamar um segmento em detrimento do outro, mas para delinear a “ambiência” na qual os filmes que serão abordados despontam – e assim identificar algumas de suas características comuns.

Prossigamos. Em diálogo com Jacques Aumont, André Brasil (2013) nos lembra que o antecampo é uma espécie de *fora de campo mais radical*, situado atrás da câmera, e que funciona de maneira diferente na ficção e no documentário. No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza diferente, heterogênea em relação ao espaço diegético; no segundo, será um lugar de permeabilidade entre o real e a representação. O comparecimento do diretor/equipe à cena e à alteridade filmada, lembra Brasil, pode variar do distanciamento à extrema visibilidade no quadro, passando por situações em que a presença se faz audível, mas não visível. Para o autor, a exposição do antecampo na contemporaneidade corresponderia a dois propósitos: necessidade de dialogismo e reflexividade intensificada, ambos com limitações evidentes, posto que qualquer abertura do diretor em relação aos personagens só se efetivaria por meio

3. Penso aqui em *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, e em *Gente bonita* (2016), de Leon Sampaio, documentários que se inserem na chave *filmes de dispositivo* – sobretudo no caso deste último exemplo, aquele que filma (que porta a câmera) se encontra permanentemente no quadro (no campo), anulando divisões entre estes espaços quase sempre apartados.

da constituição de uma nova cena e, portanto, da reposição de certa distância (Brasil, 2013).

De qualquer modo, a convocação do antecampo desponta, para André Brasil, como um aspecto formal importante do chamado regime da performatividade no documentário – este espaço não mais se converteria em zona interdita aos personagens e ao público, seja por orientações da equipe, seja por um gesto de edição. Para o presente estudo, nos interessa pensar como a situação da entrevista se revigora quando este antecampo não é estável e/ou obliterado, mas solicitado a se manifestar na tomada; e que efeitos têm no espectador – que outra recepção ele pode ativar.

Este novo regime de visibilidade, conforme destaquei, parece orientar a feitura de alguns documentários e de outras práticas audiovisuais, notadamente as televisivas. Em diálogo com Ilana Feldman (2008), podemos aprofundar suas características. Primeiro, o que ela designa de *apelo realista* ou a intensificação de “efeitos de real”, estratégia na qual, no seio das realizações audiovisuais, a “linguagem” (a operação discursiva) é mascarada para que o real aflore sem aparente controle externo, culminando em tomadas que sugerem espontaneidade e “desgoverno”. Um expediente que, emulando ou solicitando a tomada *amadora*, aparenta nada simular, quando na verdade se mantém na esfera do controle, do planejado ou demandado.

Recorrendo muitas vezes ao viés confessional (enunciados na 1ª pessoa), à convocação das vidas ordinárias e promovendo indistinções entre vida e cena, pessoa e personagem, tal regime tende a se apropriar das marcas da reflexividade do cinema moderno e a convertê-las em suporte de novas transparências, cujo objetivo é produzir uma impressão de autenticidade convincente, ainda que suspeita e, não raro, politicamente esvaziada (Feldman, 2008). Para intensificar os efeitos de verdade, algumas obras recorreriam ainda ao seguinte expediente: explicitação das mediações e problematização do ato criativo, acionando suspeitas a respeito da imagem documental e produzindo suas próprias esquivas (Feldman, 2010). Tais filmes fariam da indiscernibilidade entre ficção e documentário sua característica mais notável; por vezes, empregando um gesto ensaístico que pretende criticar certas convenções do regime anterior, mas que não é dissociado também de um esforço de sedução do espectador. Do ponto de vista político, ressalta Feldman, a aposta na *indeterminação*, não representa, de partida, uma vitória para o espectador e uma afirmação da arte frente o espetáculo, como explicita sua leitura de *Filmefobia* (2008), de Kiko Goifman.

## Documentário e dispositivo

De modo breve, gostaria de revisitar o conceito de *dispositivo* vinculado à prática documentária contemporânea. Há alguns anos, publiquei artigo onde recapitulo o tema de modo enfático (Rodrigues, 2015). Apresento aqui algumas idéias nele delineadas. Reformulado por Michel Foucault (2000) para ilustrar as implicações do poder disciplinar sobre os indivíduos nas sociedades modernas, promovendo efeitos de assujeitamento ou instigando novas subjetividades, a noção de *dispositivo* tem se revelado fértil para se pensar o campo cinematográfico, notadamente o documentário. Sobretudo enquanto estratégia criativa e política capaz de produzir acontecimentos que recusam o domínio pleno do realizador e que acolhem o imprevisto/inesperado em suas tomadas, promovendo assim uma reabilitação da imagem ante o “grande cinema”, desgastado pelo artifício, pelo controle e roteirização excessiva (Comolli, 2008).

A partir da leitura de *Vigiar e punir*, entendemos que o dispositivo abriga um conjunto de forças heterogêneas (elementos arquitetônicos, técnicos, redes discursivas e afetivas, protocolos jurídicos) que promovem agenciamentos no tecido social. Como observa Agamben (2009), o dispositivo resultaria da convergência entre relações de poder e de saber (coerções e *epistemes*), instigando *modos de ser e de agir*. É precisamente esta noção mais ampla – convergência de múltiplas forças e vetores, promovendo efeitos relacionais e subjetivos –, que será retomada por certa prática documentária contemporânea.

Acompanhemos as considerações de Comolli (2008). Num mundo de condutas premeditadas e saturado por clichês midiáticos, a tarefa central do documentarista, nos diz ele, não é como fazer o filme, mas *como fazer para que haja filme de fato*; ou seja, como fundar uma prática que negue o controle excessivo, que subverta o espetáculo, que ultrapasse o previsível e reponha o *jogo*. Portanto, o dispositivo despontaria como princípio criativo capaz de restituir ao documentário sua força política e de devolver alguma crença à imagem<sup>4</sup>. E os filmes assim norteados caracterizar-se-iam pela renúncia do cálculo demasidado por parte do diretor, em benefício da convocação do acaso; nos deparamos, pois, com obras que se recusam a disciplinar o *caos* do mundo e que se abrem para aquilo que ameaça sua própria estabilidade (2008: 169 a 178).

4. Como ressalta Migliorin (2008), esta noção de dispositivo é tributária dos esforços alavancados por alguns realizadores da tradição moderna, como Jean Rouch, cujas estratégias fílmicas visavam estimular *condutas fabulativas* na tomada. Mas, em sintonia com Comolli (2008), podemos afirmar que a conjuntura atual que estimula a retomada dos dispositivos é mais complexa; afinal, é outro o contexto de profusão da *sociedade do espetáculo*, bem como de familiaridade do indivíduo com as câmeras e o aparato midiático. Além disso, nos encontramos hoje em um regime de visibilidade de crescente exposição da intimidade (Sibilia, 2008). Assim, parafraseando o livro de Comolli, como a *inocência se encontra perdida* e o espetáculo aliado a uma verve exibicionista, deduzimos que o desafio dos documentaristas contemporâneos é maior do que o dos seus pares modernos.

Assim, a ação deflagrada pelo dispositivo visa acionar o impensado dos corpos, arrefecer os estados de vigilância e tensionar a cena. Em outros termos: mediante certo planejamento, o diretor concebe dispositivos no intuito de desprogramar as relações num grupo social ou de provocar acontecimentos no mundo para filmá-los (Lins, 2007); trata-se de um gesto ativo que visa redistribuir territórios e propor níveis de interação, estimulando as subjetividades envolvidas a se reinventar neste processo (seu objetivo é estimular fissuras na ordem aparentemente estável das relações cotidianas). Em oposição aos roteiros que demandam controle extremo, os dispositivos extraem da incerteza e, por vezes, da *partilha enunciativa* sua condição de renovação<sup>5</sup>.

### Uma outra prática da entrevista é possível

Tendo em vista o espaço insuficiente no âmbito deste estudo para contemplar inúmeras obras, opto por abordar aqui dois ou três títulos diferentes vinculados a cada uma das vertentes e “ambiências” já mencionadas – filmes que se inserem neste novo regime de visibilidade, que fazem do antecampo um lugar de tensão, que recorrem ao emprego de dispositivos enquanto princípio criativo e que atestam um uso criativo e revigorado da entrevista, promovendo também outro engajamento com o espectador. E, como já ressaltai, embora insista em certo enquadramento, tendo em vista a finalidade avaliativa das obras, alguns destes títulos portam facilmente muitos dos atributos descritos. Por outro lado, reitero que as análises terão extensões diferentes, decorrentes das questões suscitadas por cada documentário e, claro, da minha acuidade analítica.<sup>6</sup>

Iniciemos nossa avaliação com duas obras em particular – *Santiago* (2007), de João Salles, e *Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar. Em graus diferentes, estes filmes integram o contexto anteriormente descrito. Trafegam pela indeterminação (*Santiago*, sobretudo), solicitam certo expediente confessional, radicalizam práticas reflexivas maturadas no cinema moderno e optam por problematizar o antecampo, os *bastidores*, seja para questionar a imagem, instaurando dúvidas (*Santiago*, novamente), seja para explicitar as tensões e

5. Todavia, é importante ressaltar que o dispositivo não opera pautado unicamente neste fundamento (esforço de *coletivização da enunciação*), consagrado pelo gesto de entregar a câmera aos personagens para que estes filmem a si ou o seu entorno. Não raro, as regras propostas e os vetores acionados pelo diretor criam desafios e instabilidades para o próprio cineasta e sua equipe, resultando em obras que conciliam um misto de acaso e de parcial controle, com desfechos incertos. Pensemos nos exemplos de *Acidente* (2005), *33* (2002), *Um passaporte húngaro* (2001), *Salve o cinema* (1995) e *As cinco obstruções* (2003), dentre outros.

6. Tenho plena consciência da complexidade destes filmes, o que facultaria o trânsito analítico por diversas outras veredas que não temos como abordar neste estudo que privilegia, sobretudo, o expediente da entrevista.

relações de poder que permeiam o gesto criativo (o que se evidencia nas duas obras).

Começamos por *Santiago*. O filme concluído em 2005 e exibido em 2007 se origina de um projeto realizado 15 anos antes (em 1992). Oriundo de família aristocrática, João Salles desejava inicialmente registrar as excentricidades e idiosincrasias de Santiago, o mordomo poliglota da família – e assim realizar um documentário amparado num personagem singular, inusitado, complexo. Concluída a filmagem, o copião fora abandonado, sem encontrar montagem satisfatória. Posteriormente, foi retomado num projeto ensaístico que revela as assimetrias no set e suscita dúvidas ante a veracidade dos registros (desnudando, assim, o *tendão de Aquiles* da prática documentária).

Entre as duas propostas, porém, há diferenças que precisam ser realçadas. O filme de 2007, como ilustra seu subtítulo,<sup>7</sup> é uma problematização do modelo de documentário que inspirara o primeiro projeto. Em 1992, Salles era um diretor que desconfiava da opacidade da imagem, que apostava no controle absoluto da cena, recusando imprevistos – o acidente ou o acaso não eram tolerados. Por isso, a montagem de 2007 privilegia as interferências e as repetições para destacar que, no *set*, o aleatório não era bem-vindo; em outros termos, o que desponta neste corte é precisamente o trabalho de condução das cenas (os “ruídos e intervenções” que seriam excluídos do primeiro projeto). Assim, a edição final atesta igualmente o amadurecimento do diretor, do seu entendimento sobre a prática documentária.

Ao privilegiar o que é da ordem do *bastidor*, o filme de 2007 destaca também o modelo de relação estabelecido entre Salles e seu personagem – um contato marcado pelo controle e que negava os vínculos pessoais, compondo uma espécie de autoridade patronal transposta à cena, como o cineasta irá reconhecer no desfecho do filme.<sup>8</sup> A relação de classe *nunca flexibilizada* ou *amortizada* pelo viés da intimidade (lembramos que o mordomo e o jovem diretor conviveram por décadas na “Casa da Gávea”) também se evidencia na estilística empregada no filme<sup>9</sup> – câmera sempre à distância, inibindo qualquer

7. *Uma reflexão sobre o material bruto.*

8. Curiosamente, a 1ª palavra de Salles, com a tela ainda preta, é “não!”, um veto/proibição e um claro prenúncio da relação que iria se estabelecer entre diretor e personagem no decorrer da filmagem.

9. Ao evidenciar o controle exercido no set, a edição também nos revela, na prática cinematográfica anterior de Salles, uma certa *tiranía da estética* – o emprego de tomadas bem compostas, de enquadramentos rigorosos, a opção por um preto e branco sedutor..., decisões que nos afastam da idéia do documentário como obra marcada por certo embate, pela pressão do acaso, pela adoção de uma estilística humilde e um menor rigor formal em benefício das tensões vivenciadas em cena, sobretudo nos títulos que trabalham com *registro direto*. A primeira versão de *Santiago*, em certa medida, parecia devolver o controle do regime clássico no coração do *cinema direto*. Não nos enganemos ao julgar que este último abdica de algum controle (toda

aproximação, e Santiago filmado em enquadramentos sufocantes, de pouca mobilidade, quase sempre encurralado.

Mas se a edição reflexiva e autocrítica explicita a tirania do diretor, também evidencia certa resistência do personagem – porque esta relação nunca é de absoluta imposição ou submissão. De início, percebemos o seu constrangimento com a presença da equipe; depois, com a repetição dos planos, notamos também a impaciência de Santiago, que se dirige ao antecampo com palavras como “acabou”, “pronto”, no intuito de interromper novos registros. Em uma de suas últimas frases, por exemplo, ele se refere ao trabalho de filmagem como uma espécie de *empalhamento*.<sup>10</sup> Neste embate, portanto, o ex-mordomo se esforça para não ser aprisionado e a edição preserva os vestígios desta resistência, mas sua enunciação encontra pouca acolhida pelo diretor.

Deste modo, se uma edição convencional tenderia a limpar as impurezas e a restringir as ambiguidades, o corte privilegiado em 2007 vai na contramão deste “ocultamento” e revela o controle, a autoridade e a distância, instaura a dúvida e expõe o antecampo, num exercício de reflexividade intensificada. Ao trazer os bastidores para o primeiro plano, *Santiago* aciona uma conduta crítica no espectador, posto que sua montagem e narração nos estimulam a desconfiar do que quase sempre vemos com naturalidade, sem questionamentos. Em outros termos, nos sugerem que a evocação de uma lembrança é sempre acompanhada de hesitações e que a fala de um personagem pode ser apenas uma imposição/solicitação do diretor. Assim, ao problematizar o complexo vínculo entre *documentário* e *verdade*, e as relações de poder tradicionalmente ocultadas (o embate de vontades entre quem filma e quem é filmado, os *enfrentamentos*), a edição nos estimula a *administrar* a nossa crença ou adesão quando nos deparamos com este tipo de obra.<sup>11</sup>

---

filmagem exige planejamento e condução), mas não é preceito desta tradição inibir a ação do acaso e conduzir a cena com rigidez, menos ainda investir em *sucessivos takes*.

10. Eis uma definição curiosa para a tarefa empreendida por um documentário, sobretudo para os filmes que privilegiam personagem extraordinários como Santiago. *Empalhar* pressupõe a captura e a imobilidade de algo, termo que metaforiza bem a operação gestada pelo documentário, que costuma engessar o personagem numa moldura ou constelação de sentidos, reduzindo assim sua complexidade.

11. Do ponto de vista temático, caberia ressaltar que *Santiago* é também um filme sobre a memória, sobre a passagem do tempo e o desaparecimento inevitável, questões presentes nas respostas do ex-mordomo e evidenciadas na narração de João Salles (um texto seu, narrado por seu irmão Fernando). Penso que as fotos utilizadas na abertura dos dois cortes (versão anterior e atual do filme), revelando alguns cômodos da imponente residência dos Salles, reforçam esta leitura, sensação ampliada pelo uso recorrente dos travellings em cenários vazios, numa espécie de varredura (do espaço, do tempo, da memória), procedimento que nos remete à cinematografia de Alain Resnais. Um filme, portanto, que se debate contra o esquecimento: seja aquele da infância e da unidade familiar fragmentada (a morte dos pais, a casa vazia no presente em contraste com as cores das tomadas em super 8 evocativas da harmonia doméstica no passado); seja a própria figura do mordomo solitário, em sua fidelidade extrema à família Salles e aos nobres por ele catalogados em fichas intermináveis. Também estas fichas, trabalho de uma

Mas se em *Santiago* o antecampo só aflora com a montagem do que originalmente seriam *outtakes* do filme interrompido, no documentário de Maria Clara ele nunca é mascarado. Como o projeto por ela almejado não se consolida, o que lhe resta é extrair algo das negociações e disputas travadas com seu pai; assim, a obra termina por se converter numa espécie de estudo sobre o protocolo da entrevista e sobre a complexidade do testemunho. Recapitemos, pois, seu acidentado percurso. Em *Os dias com ele*, Maria Clara ambiciona fazer um filme sobre o seu pai, Carlos Henrique Escobar, dramaturgo, filósofo e ex-presos político do regime de 1964, que reside em Portugal numa espécie de exílio voluntário. Como ela explicita no antecampo, seu desejo é fazer um filme que recupere a memória de Escobar, sua militância e que, neste exercício, também revele algo da sua história pessoal (de Maria Clara), bem como da história recente do Brasil.

Em interessante artigo, Carla Maia nos lembra que o filme de Maria Clara se insere numa vertente peculiar no cinema brasileiro recente: obras que, de modo mais ou menos explícito, abordam a ditadura militar; e dirigidas por mulheres que almejam, nestes projetos, recuperar a memória e o legado de parentes muitas vezes desaparecidos. Como reitera a pesquisadora, são filmes que falam em nome dos seus *fantasmas*, num esforço de ressuscitá-los na tela, aos modos de uma homenagem ou de um acerto de contas com o passado; são obras fundadas sobre a *falta*, daquilo que é irrecuperável ou que está para sempre perdido. Assim, o movimento ensaiado por estes títulos<sup>12</sup> não seria o de restituir ou de preencher tal lacuna, mas o de explicitá-la, num exercício de rememoração que agiria contra o esquecimento definitivo (Maia, 2014).

No caso de *Os dias com ele*, porém, observamos uma singularidade: o pai da diretora é um *sobrevivente*, atualmente recluso numa pequena cidade portuguesa.<sup>13</sup> Apartada da figura paterna, a filha elege o cinema como o instrumento de aproximação familiar e de recuperação da memória do pai. No entanto, como observa Carla Maia (2014), o filme de Maria Clara não é exata-

---

vida, são um exercício de luta contra qualquer apagamento – como insiste Santiago, enquanto são evocados, estes nobres e suas dinastias não são esquecidos. Assim, creio haver semelhança entre o trabalho articulado pelo filme e a lenta catalogação empreendida pelo ex-mordomo para salvar seus “mortos insepultos” do olvidamento.

12. Não obstante suas diferenças, a lista inclui os seguintes filmes: *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro; *Marrighela* (2012), de Isa Ferraz; *Em busca de Iara* (2014), de Mariana Pamplona e Flávio Frederico; e *Os dias com ele*, dentre outros. Obras que, como ressalta Maia, são precedidas pelo pioneiro *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat. Em muitos destes títulos, é recorrente o uso de imagens de arquivo. Em *Os dias com ele*, porém, o arquivo não tem caráter de documento ou prova; como sugere Carla Maia (2014) ele é principalmente *metáfora*, coleção de imagens que tomam o lugar da *imagem que falta*: um pai de mãos dadas à filha.

13. Embora o exílio desponte como gesto voluntário, não podemos deduzir que a opção de Escobar pelo anonimato (sua abdicação da vida profissional) é igualmente espontânea.

mente uma homenagem a Escobar, nem discorre sobre seu notório saber, como ele talvez preferisse. Antes, a diretora deseja ouvir sua experiência como preso político e torturado, conhecer “aquela parte de sombra” que não se deseja revistar e que o pai afirma ser impossível lembrar. Assim, pela via do testemunho, o filme almeja algum desvelamento do passado. Mas tal proposta não se efetiva.

Se a aproximação da filha ao pai se dá de modo vacilante, Escobar, por sua vez, manifesta uma postura desconfiada e até inquisidora. Com sua habilidade retórica e aguda inteligência, ele demanda explicações sobre a finalidade do filme e as intenções da filha, atestando clara ciência do que significa ser filmado, bem como dos limites e implicações do testemunho. Como destaca Feldman (2016), o filme possível se constrói na tensão entre os âmbitos público e privado, entre cena e vida, campo e antecampo, em permanente litígio. Às provocações e esquivas do pai, ela responde com as armas disponíveis – preserva na edição as negociações e tensões que antecedem o início do *take* em si, quando a câmera, uma vez acionada, minimiza os impasses nos bastidores.

Se a decisão suscita um questionamento ético, também nos possibilita compreender a complexidade de suas *mise-en-scènes* e das propostas fílmicas ambicionadas por ambos, bem como os embates que presidem a realização de uma entrevista. Como observa Feldman, Escobar almeja ser construído como um personagem importante e público; já Maria Clara faz questão de colocá-lo no lugar de pai, de personagem privado, e de reivindicar seu testemunho. Mas a disputa, ressalta a pesquisadora, é interessante e em nada mesquinha ou narcisística: diferentemente da febre autobiográfica e do viés confessional evidentes em certa prática cinematográfica, “*Os dias com ele* faz da opacidade do relato, da precariedade dos meios e das fraturas afetivas um lugar de confronto, mas também de vital encontro”. Em outros termos, conclui Feldman (2016), este não é um documentário sobre a superação da filha, traumatizada pelo abandono paterno, nem sobre a superação do pai, maculado pela tortura (e o extravio de seu projeto revolucionário). “Tampouco é um filme que demanda reparação, como tantos filmes testemunhais cujo limite de ação é o gesto da denúncia”.

Em síntese, a entrevista/confissão desejada não se consolida: em vez de disponibilidade, Maria Clara encontra resistências – os dias vividos com ele, o pai, são dias de enfrentamento, de lenta aproximação e eventuais recuos. Na cena possível e sempre instável, se cruzam duas vontades pouco compatíveis: ela tem uma proposta fílmica, a qual ele não se submete; ele demarca uma distância que ela não consegue desfazer. Portanto, pouco vemos do projeto que Maria Clara ambiciona; o que vaza são as negociações, as disputas e o enten-

dimento de que o testemunho não é uma via fácil e abertamente consentida.<sup>14</sup> Assim, a partir do material tradicionalmente eliminado na montagem (quase o único que lhe resta), a cineasta edita um documentário que nos expõe as tensões e as expectativas entre os que participam de um pólo e outro da entrevista. Neste mesmo gesto, seu filme também nos revela que a entrevista, mesmo entre aqueles que partilham vínculos afetivos e/ou familiares, não é uma prática necessariamente marcada por convergências, acolhimento, sintonia.

Ante o esgotamento deste expediente, espécie de subemprego já recapitulado na primeira etapa da pesquisa, a adoção de *dispositivos* despontaria na prática documentária como tentativa de renovação da entrevista e de redimensionamento dos encontros na tomada direta (um esforço para promover embates fecundos no lugar do apaziguamento e da conformidade). Como destaca André Brasil (2013), frente a este “dialogismo domesticado” e diante da opacidade do outro filmado, o dispositivo proporcionaria a emergência de uma realidade fílmica na qual, estabelecidos certos protocolos, os personagens podem desenvolver autonomamente suas performances e, em certos casos, prescindindo do diretor em cena. Neste estudo, abordaremos primeiramente este tipo de obra na qual, mediante certa proposta de partilha enunciativa, a instância autoral se recolhe para que o personagem filme a si e a seu entorno, situação que, não raro, pode promover certa permeabilidade entre o antecampo e o campo na tomada. Esta aparente indistinção será demovida pela montagem, momento em que o diretor (e idealizador do dispositivo) se apropria do material filmado e, a partir da distância propiciada pela edição, problematiza as relações e situações registradas, identificando tensões até então pouco evidentes e encontrando novas linhas de encadeamento.<sup>15</sup>

14. Destaco aqui duas conclusões interessantes sobre o filme. Para André Brasil (2013), a obra não culmina no fracasso total, posto que algo da vida do personagem aflora em algumas cenas e relatos (sua condição de exilado e sua vida pública anterior, com destaque para a experiência acadêmica). Ou seja, Escobar não permanece completamente alheio para o espectador. Carla Maia (2014) avança em outra leitura. Numa primeira avaliação, diz, a breve fala de Escobar sobre a tortura, seu “testemunho errático” (apenas vestígios de uma experiência), pouco ofereceria sobre o trauma vivido. Porém, se o relato não “alcança” a intensidade da tortura, há outra verdade revelada na hesitação de suas palavras, na sua resistência e esquivas. Este seria o paradoxo do testemunho: sua limitação, mas também sua força e evidência, está na claudicação da testemunha, na fala ora minuciosa, ora imprecisa, nas interrupções, na gestualidade peculiar... tudo isso se converte em índice de algo forte e indizível, presente na memória, mas de difícil verbalização (o testemunho estaria entre a hesitação e alguma precisão). Só então perceberemos, diz Maia, que Escobar esteve testemunhando desde o começo do filme, mesmo quando se negava a falar sobre a tortura ou na sua análise protocolar sobre a limitação do testemunho... Assim, é necessário observar o que, embora não verbalizado, se revela no modo como Escobar comparece à cena: sua surdez, suas pernas agitadas, seus olhos cansados, seu silêncio... tudo isso testemunha ou atesta o que ele sofreu em decorrência da tortura.

15. Com maior ou menor êxito, são muitos os títulos que seguem este princípio: *O prisioneiro da grade de ferro* (2003); *Rua de mão dupla* (2005); *Pacific* (2009); *Doméstica* (2013); *Câmara escura* (2012); e *Gente bonita* (2016).

*Doméstica* (2013), filme de Gabriel Mascaro, se encaixa claramente nestas premissas. Interessado em problematizar a relação entre patrões e empregados domésticos no Brasil, vínculo que, entre nós, se caracteriza por uma certa indistinção entre os laços afetivos e as obrigações contratuais (contágio que torna a relação profissional permeada por uma afabilidade às vezes perversa, uma vez que tende a abrandar os deveres patronais), Mascaro propõe um dispositivo em que adolescentes de diferentes cidades do País filmam e entrevistam os empregados dos seus lares, em encontros marcados por revelações e constrangimentos, mas também por certo revigoramento dos afetos.<sup>16</sup>

Antes de mensurar a riqueza estética e política do filme, que teve acolhida positiva na maioria dos textos críticos que pude mapear, gostaria de destacar análises que avaliaram a obra de modo negativo. As considerações presentes nestas críticas me auxiliarão na construção da minha (contra)leitura. Em sua coluna na revista *Piauí*, Eduardo Scorel (2013) argumenta que, além de não ser consensual, a via do dispositivo promoveria uma espécie de “fetiche do método”: concebido o dispositivo ou princípio criativo, este seria autônomo, se sobrepondo ou impedindo qualquer possibilidade de encontro entre o diretor e os personagens. Assim, em benefício (ou fracasso) do dispositivo, o documentarista abdicaria da cena, da interação, da possibilidade de mediar e de provocar as respostas – ausência vista por Scorel quase como indolência. O ensaísta conclui que – ao retornar apenas na montagem, fazendo do método o cerne do projeto – Mascaro sabota o tema, o filme e sua relevância, resultando da proposta um produto anódino, que nos daria uma visão idealizada das relações sociais e profissionais que anseia problematizar.

Em texto mais ácido publicado na *Folha de São Paulo*, e que encontra ecos na crítica de Scorel, Sérgio Alpendre, de partida, desconfia do método empregado por Mascaro: “O trabalho do diretor consiste em transformar o material [registrado pelos jovens] em um filme, na linha oportunista de ‘Pacific’ (2009), de Marcelo Pedroso”. Mais à frente, acusa a obra de ser panfletária, quando “as imagens sabotam as palavras das patroas”, ao mesmo tempo em que explicita certa contradição em seu julgamento, posto que o crítico se vê obrigado a reconhecer que todos os planos “são de autoria dos seus filhos” (sendo assim, quem está a sabotar quem?). Por fim, de modo irônico, Sérgio Alpendre vincula o filme a certo gosto ou *espectador de esquerda* – “*Doméstica* vai deixar estas pessoas extasiadas”, insiste; para em seguida concluir que o documentário “não agradará quem espera do cinema uma verdadeira experiência estética”.

16. Num universo profissional majoritariamente ocupado pelas mulheres, cabe informar que, dentre os personagens filmados, destaca-se um “empregado doméstico”. Todavia, uma vez que não farei apontamentos sobre cada indivíduo abordado, preferindo focar nas premissas do dispositivo, não vou me referir a esta distinção específica, razão pela qual utilizarei o termo empregados ou empregadas de forma generalizada.

Para além da imprecisão da expressão “verdadeira experiência estética”, me parece estranho o enquadramento do filme e do seu público potencial pelo viés político, em tom de aparente desdém. Acaso teria Alpendre identificado algum ressentimento de classe no trabalho do cineasta? Talvez na obra anterior, *Um lugar ao sol* (2009), mas certamente não em *Doméstica*.

De qualquer modo, cotejando as avaliações negativas, me parece despontar nas apreciações dos dois críticos uma valorização extrema e um entendimento conservador do conceito de *mise-en-scène* (algo como organização e controle da cena, definição e composição do quadro, depuração de um estilo...). Caso um filme não apresente tais “marcas de condução”, investindo em outras estratégias, careceria de personalidade, falharia em seu propósito artístico, resultaria em *fetichismo do método* (para repetir a acusação de Escorel) e no encadeamento de tomadas aleatórias, pouco consistentes. Para além da ênfase numa noção conservadora de *mise-en-scène*, que entende o afastamento intencional do diretor como uma espécie de gesto indolente e associa o exercício da montagem como um lugar de enfrentamento (ou de afirmação de posições ressentidas), tais críticas me parecem desconhecer o viés político implícito no emprego dos dispositivos diante de certas urgências enfrentadas pelo documentário contemporâneo, tal como recapitulei anteriormente, a partir de um diálogo com Comolli (2008). E, se ponderarmos o enfoque privilegiado neste artigo, insisto que os dispositivos não visam apenas instigar novas subjetividades, repor o jogo e fazer com que “haja filme”; eles também se consolidam como uma estratégia que visa revigorar e reabilitar o expediente da entrevista. Neste sentido, *Doméstica* é um ótimo exemplar.

Vejamos. Escorel cobra Mascaro por se ausentar da cena, por não ser o mediador e, desta forma, não interagir com os personagens. Mas que filme teríamos se o cineasta fosse o entrevistador? Acaso este filme no qual o documentarista entrevista o patrão ou o empregado, obtendo do primeiro respostas polidas, não raro dissimuladas, e do segundo, certos silêncios ou cobranças enfáticas, já não foi feito? Provavelmente inúmeras vezes. Basta pensarmos nas críticas que Bernardet (2003) dirige ao chamado *documentário sociológico* e, posteriormente, em sua condenação dos filmes que empregam a entrevista de modo anódino – um depoimento aqui, outro acolá, uma audição indiferente e nada muito consistente. Assim, poderia Mascaro, elemento estranho nesta configuração, conseguir apreender e matizar a complexidade das relações entre patrões e empregados domésticos no Brasil? Dificilmente. Por outro lado, também já não testemunhamos abordagens semelhantes na própria cobertura

telejornalística, sobretudo no contexto de aprovação da PEC 72?<sup>17</sup> De um lado, a fala ponderada e cheia de zelo do empregador, que não reconhece a culpa pelo eventual descumprimento das obrigações legais e que pretende encobrir seus erros com uma resposta afável; de outro, seja a posição do sindicato ou dos domésticos, vislumbramos respostas que denunciam as condições insalubres de trabalho – uma denúncia provavelmente justa, mas nada nuançada, matizada.

De modo análogo, talvez Mascaro, em cena, conseguisse um ou outro depoimento articulado e contundente, mas nada muito distante de outros filmes sobre relações de trabalho já realizados. E, do ponto de vista privilegiado neste artigo, tal gesto não resultaria em entrevistas revigoradas (norteadas por outras premissas). Seria necessário, portanto, migrar de tática para alcançar novos entendimentos da problemática central. Como aponta Mariana Souto (2012), em *Doméstica*, mas também em outros projetos semelhantes, a *partilha enunciativa* desponta via adoção de *dispositivos de infiltração*. Ou seja, de estratégias sutis que provoquem um mínimo de impacto e de teor invasivo. Assim, os adolescentes compuseram o grupo mediador almejado por Mascaro.

Mas como entender tal escolha? E se os patrões estivessem no manuseio das câmeras? Ou as empregadas filmando a si mesmas, prática relativamente comum em alguns títulos que se amparam em dispositivos? Esboço rápidas ponderações. Filmados pelos patrões no ambiente de trabalho, os empregados certamente dissimulariam suas queixas e/ou demandas, acionando uma fala ponderada e talvez até de gratidão pela vaga ocupada. Já os empregadores, embora não sejam os protagonistas do projeto, caso despontem na banda sonora, creio que manifestariam opiniões cautelosas, ressaltando sua responsabilidade patronal, mas não os seus desmandos evidentemente. Por outro lado, se estivessem de posse das câmeras, numa espécie de registro em primeira pessoa, as domésticas poderiam oscilar entre o relato confessional (nem sempre interessante) e o denunciamento parcial (pouco matizado). Compreendemos, então, que a escolha de Mascaro é pertinente. Grande parte dos jovens envolvida no projeto foi criada pelos domésticos. Decorre daí certo laço afetivo, ausente na relação entre os seus pais e os empregados. Por outro lado, como estão prestes a ser tornar adultos, gradualmente internalizam o *ethos patronal*. Tal ambiguidade torna sua mediação interessante: são “quase filhos” dos empregados, ao mesmo tempo em que precisam aprender a se portar como patrões. Esta condição singular dos “entrevistadores” nos permite assim ter um entendi-

17. Promulgada em abril de 2013, após sucessivos debates no Congresso e ampla cobertura midiática, a Proposta de Emenda Constitucional 72 (PEC 72) igualou os direitos trabalhistas dos domésticos aos dos demais profissionais contratados pelo regime CLT (celetista), tais como controle da jornada de trabalho (limite de oito horas diárias e de 44 semanais), pagamento de horas extras, FGTS obrigatório e seguro-desemprego, dentre outros.

mento menos simplificado ou polarizado das relações de trabalho no ambiente doméstico – nem opiniões ressentidas, nem dissimulações.

Quando os jovens manuseiam as câmeras, os laços afetivos são reiterados pelas entrevistadas, ao mesmo tempo em que alguma queixa ou confissão permeia suas falas. Entre uma abordagem e outra, notamos também o exercício de certa coação. Por exemplo, quando o adolescente “pede” o consentimento para filmar com a câmera já ligada, dificultando a possibilidade de recusa pelos domésticos. Mas como a relação entre ambos é complexa, percebemos também algumas resistências e interdições sinalizadas pelos empregados (sutis, mas recorrentes). Em diversas sequências, ainda que os padrões ressaltem as condições de “dignidade” com as quais o trabalhador doméstico é tratado (frases como “ele senta na minha mesa, come da minha comida” se repetem), gradualmente percebemos as demarcações e hierarquias que organizam a vida doméstica, apreendidas pela “armadilha” suscitada pelo filme. Tais contradições despontam numa resposta murmurada pelo empregado, num silêncio prolongado, no abandono do quadro ou vazam na imagem, numa espécie de plano que desautoriza a voz do empregador (e curiosamente registrado por seu próprio filho!). Contudo, nada nesta relação permite conclusões definitivas: apesar dos constrangimentos enfrentados e do confinamento em quartos insalubres, percebemos na fala de muitos domésticos que a casa dos padrões também se constitui em refúgio para as dores de uma vida familiar instável, para os abandonos e violências perpetrados por companheiros abusivos.<sup>18</sup>

Sobre a premissa criativa e os efeitos estético-políticos do filme, gostaria de fazer novos apontamentos. Em ensaio onde avalia a intensificação da partilha enunciativa no documentário contemporâneo, Feldman (2012) considera esta prática como uma *instigante estratégia de inclusão do olhar e da palavra do outro*, seja por meio de imagens gravadas pelos personagens, por solicitação da equipe produtora, seja por meio de registros originalmente não endereçados ao filme, mas retomados posteriormente pelo diretor. A obra gerida por este princípio (da *partilha enunciativa*), como observa Mariana Souto (2012), resulta numa espécie de “direto interno”, uma vez que as tomadas atestam um adensamento da intimidade entre os sujeitos em cena, intimidade que, como já destacamos, não é desvinculada de hierarquias e de laços de poder, o que torna as relações complexas (constrangimentos se mesclam a declarações de afetos).

Em tais títulos, portanto, testemunharíamos um esforço criativo para reformular a enunciação fílmica tradicional (para incluir não apenas a *voz do outro*,

---

18. Mas se em *Doméstica* as conclusões precisam ser matizadas, avaliadas com cautela, caberia indagar aqui que resultados encontraríamos caso o projeto fosse realizado 10 anos depois da implementação da PEC 72. Haveria profissionalização das relações de trabalho e uma redução dos laços afetivos, que tantas ambiguidades promovem?

mas também o *seu olhar*), via “retirada estratégica” do realizador nas cenas. Esta ausência não é acionada sem gerar problemas ou críticas (*fetichismo do método*, como aponta Escorel; “pobreza estética” é a sentença de Alpendre). Mas, como salienta Ilana Feldman (2012), esta partilha não significa uma crise da “autoria”, como se o diretor abdicasse completamente daquilo que concebeu na origem. Na contramão das leituras que sentenciam o dispositivo, e evocando Rancière, Ilana nos sugere que o emprego das práticas inclusivas, além de promover renovadas formas de “partilha do sensível” e de *reordenamento do visível*, também afastaria os documentários da tirania da representação. Por fim, ela reitera que, nestes títulos, a montagem ocupa uma posição central – é não apenas uma etapa de restabelecimento da autoria via reapropriação criativa, mas, mediante a distância (física, temporal e afetiva) que ela impõe entre o diretor e o contexto de produção dos registros, é também a instância que permite que um “fora” se insinue para que o material bruto possa ser problematizado.

Em outros termos, ante o caráter aparentemente não mediado destas imagens (registros produzidos por pessoas muito próximas entre si), a montagem permite que uma exterioridade necessária se afirme. Neste sentido, separação e distância, insiste Feldman (2012), não são o revés da inclusão e a reposição da autoridade. Ao contrário, ambas têm finalidade produtiva e política: a descolagem e o distanciamento assumido pelo diretor é justamente o que lhe permite questionar o material bruto, desfazendo sua pregnância e localizando suas contradições (tensões e afetos nem sempre evidentes) para assim firmar a escritura do filme.

Dirigido por Douglas Duarte, o documentário *Sete visitas* (2015) também é norteado por um dispositivo; neste caso, se trata de uma estratégia diferente, que não recorre à partilha enunciativa (não há redistribuição de câmeras), mas de resultado instigante, sobretudo se ponderarmos o emprego da entrevista – ou sua tentativa de problematização e de reinvenção. Façamos um resumo de sua premissa criativa. Ex-bóia-fria, e atualmente uma operária da indústria têxtil, Silvana de Almeida recebe, em estúdio, a visita de sete convidados que, individualmente ou em duplas, têm a incumbência de entrevistá-la. Não há referências prévias sobre a personagem central a ser perscrutada pelos participantes, de modo que os encontros, seis no total, ocorrem em sua maioria às escuras (pelo menos é a condição que muitos participantes reiteram no início das abordagens), com exceção da última sequência, quando Silvana é confrontada pela própria filha (Clislaine dos Santos). Identifiquemos de partida a importante alteração operada pelo filme: a situação tradicional no documentário, e na prática jornalística, é um mesmo entrevistador se defrontar com diferentes

fontes; “Sete visitas” inverte este rodízio, pressuposto central em sua proposta investigativa, como destacarei.

Também não fica evidente se os participantes sabem que Silvana será entrevistada por outros convidados com diferentes perfis, em encontros/experiências alternados – desconhecemos, inclusive, a ordem de realização dos encontros. Tampouco temos a confirmação se a personagem central dispunha de informações sobre seus futuros interlocutores – Silvana, é fato, sabe que participa de um dispositivo cinematográfico, teve orientações sobre as condições de filmagem (sabe como se portar), mas a impressão que temos, no decorrer da obra, é que cada conversa parece sempre começar de um ponto incipiente (algo como “primeiros tateios”), podendo ou não avançar para um nível maior de intimidade e de *possível reciprocidade* (espécie de partilha que, a meu ver, é um dos objetivos almejados pelo dispositivo).

Mas se cada visita parte de um *grau zero* (os convidados precisam driblar o desconforto recorrente no contato inicial entre estranhos), é importante ressaltar que, a cada encontro, Silvana já não é a mesma, posto que desenvolve certa maturidade diante da câmera e com as formalidades e protocolos da entrevista. E se a operária constitui o foco das conversas (aquela cuja vida interessa sondar), cabe mencionar que cada entrevistador comparece à *visita* com uma conduta, olhar, motivação e curiosidade diferentes, características que interferem nas perguntas feitas, na disposição em cena e, claro, no resultado final do encontro. Em algumas entrevistas, certa reciprocidade se estabelece e a visita evolui para uma conversa; em outras, permanece uma avaliação unilateral, quase um diagnóstico, não obstante o esforço da personagem para se posicionar e se afirmar no embate. Por vezes, um mesmo fato é contado de forma diferente, detalhada ou resumida, em virtude do tipo de pergunta endereçada à Silvana e da maior ou menor disposição do entrevistador.<sup>19</sup> Disponibilidade que é proporcional à inclinação ou não da operária para aderir ao jogo.

De qualquer modo, a Silvana que participa da 2ª entrevista já não é a mesma do 1º encontro; as mudanças são evidentes e contínuas, e têm implicações no modo como ela comparece à cena e articula suas respostas. Assim, numa primeira leitura, *Sete visitas* pode ser entendido como um filme sobre as metamorfoses do entrevistado no decorrer de vários encontros: uma investigação da sagacidade e astúcia desenvolvidas, da maturidade alcançada; uma avaliação de sua gradual desenvoltura (o que deseja entregar ou ocultar, mediante quais expedientes, e como se posiciona a cada novo desafio). Mas há outras chaves de interpretação possíveis.

19. Essa constatação já é potente em si pois embarça o estatuto de verdade tradicionalmente atribuído ao documentário – nos deparamos com *versões*, por vezes próximas, por vezes diferentes ou resumidas, de episódios semelhantes.

Antes de aprofundá-las, mensuremos outros elementos do dispositivo fílmico. Ponderemos sua composição cênica – todos os encontros ocorrem no interior de um estúdio, cuja cenografia é mínima (fundo escuro, sem ausência de ornamentos, exceto o posicionamento de câmeras e refletores por vezes revelado em algum plano mais aberto, de caráter reflexivo). Nesta atmosfera minimalista, os personagens (entrevistada e entrevistadores), a cada encontro, são posicionados frente a frente em duas cadeiras; distante de seus ambientes familiares, portanto sem o amparo de uma geografia afetiva e de objetos pessoais, ambos estão entregues unicamente à sua desenvoltura cênica, verbal, gestual (tendo sua mobilidade também limitada pelo arranjo das cadeiras). Tal composição traz ainda uma novidade pouco comum nos documentários – os entrevistadores estão sempre em cena. Portanto, não há o mascaramento ou ocultamento daquele que porta a pergunta (ele se encontra fisicamente implicado na tomada) e, tampouco, das questões em si. Em outros termos, o jogo de perguntas e respostas não é obliterado pela edição. Artífice do dispositivo, o diretor, por sua vez, não é alguém resguardado nos bastidores; vez ou outra, ele é solicitado por Silvana ou algum dos convidados. Portanto, *Sete visitas* também é um filme que se caracteriza pela eventual implosão do antecampo.

Cogitei anteriormente que o documentário poderia ser entendido como um filme sobre as metamorfoses do entrevistado no decorrer de sucessivos encontros. Leitura possível, mas não a mais instigante. Decorridos os sete encontros, e uma vez familiarizado com o dispositivo da obra, talvez coubesse perguntar: afinal, nestas visitas, quem se revela mais? Que pólo da entrevista Douglas Duarte deseja, de fato, perscrutar? A quem o filme supostamente desnuda? Silvana ou os entrevistadores? As questões contribuem para elucidar minha segunda hipótese de leitura – no fundo, *Sete visitas* almeja investigar a conduta e a disposição do entrevistador. Embora seja uma mulher comum, *ordinária*, Silvana porta uma trajetória complexa e ambígua; e, na proposta articulada pelo diretor, é peça-chave do dispositivo. Mas creio que, em sua ambição final, de modo velado, mas contínuo, visita após visita, o documentário se direciona prioritariamente ao pólo da entrevista que tradicionalmente porta dúvidas e se resguarda na formalidade de condutor da conversa.

E como funcionaria tal desnudamento? Uma comparação talvez seja útil. Em *Rua de mão dupla* (2004), Cao Guimarães recrutou seis indivíduos que, divididos em duplas que se desconheciam entre si, eram convidados a trocar de residência por uma noite e a filmar a experiência inusitada na casa estranha. No dia seguinte, perante a câmera do diretor, cada participante era instigado a avaliar o experimento e a delinear o perfil do verdadeiro morador. Todavia, é preciso pormenorizar a riqueza política do seu dispositivo. Ao se opor ao

transbordamento verbal autocentrado (*o falar de si*) que predomina nos documentários, *Rua de mão dupla* redimensiona a prática da entrevista. Em síntese, os seis convidados são solicitados a falar, mas suas respostas (e as imagens produzidas por eles durante a troca) visam alcançar o *outro*, o morador original e desconhecido. A “perversão” operada pela obra se situa nesta inversão: normalmente, estamos preparados para responder sobre nossas vidas e não sobre trajetórias alheias. Mas, ao deslocar esta fala autorreferente, o filme nos explicita que é justamente no ato de falar sobre a alteridade que mais externalizamos nossos preconceitos. Em síntese, que o nosso olhar para o outro nunca deixa de estar contaminado por nossa visão de mundo e afetos particulares, ainda que de forma nem sempre consciente.

Interpreto o dispositivo de *Sete visitas* numa chave próxima de leitura: seu princípio criativo nos sugere que nossas perguntas, antes de tudo, são reveladoras daqueles que as formulam. Em outros termos, eu me revelo nas perguntas que dirijo ao outro (minhas dúvidas portam uma motivação e experiência prévia que não podem ser ignorada), mas também na linguagem corporal que manifesto neste encontro. Uma gestualidade que sinaliza pré-disposição para acolher a alteridade ou demarcar distâncias, que indica vocação para uma escuta livre de pré-julgamentos ou mantém certa esquivia formal.

Para o time de entrevistadores, Douglas convidou participantes que, em suas práticas diárias, também se utilizam da entrevista como recurso profissional, direta ou indiretamente. Ou seja, uma *convocação* que não pressupõe inocência, inexperiência. O desafio em pauta, nunca explicitado, era observar o rumo que cada visitante daria à sua participação – fazer da cena um lugar de troca, de partilhas, ou repor barreiras? Iniciados os encontros, Silvana reage de modo ativo à inclinação de cada entrevistador; se oferece à investigação alheia, mas também direciona perguntas – quer saber o que fazem, do que gostam, como vivem. Alguns convidados a alcançam e a seduzem; nestes encontros, a entrevista se adensa e Silvana deixa de ser objeto para se converter em sujeito na conversação. É o que ocorre *na visita* da escritora Ana Paula Maia, onde clara afinidade desponta entre ambas, e na sequência com o cineasta Eduardo Coutinho, em sua última incursão fílmica antes do seu falecimento em 2014. Coutinho não estabelece um campo de reciprocidade com Silvana, mas seu *feeling* de entrevistador cria uma arena propícia à entrega verbal da operária. Outros participantes, porém, se contentam em esquadrihar Silvana, em submetê-la a um diagnóstico, impondo certa autoridade e se distanciando da complexidade da personagem. Situação evidenciada, por exemplo, no encontro com o psiquiatra e psicanalista Moisés Groisman, convidado que, embora em cena, manteve-se como quem nunca deixou o consultório e o papel de ava-

liador. Assim, oscilando entre encontros que, de fato, se consolidam e outros que pouco se efetivam, *Sete visitas* nos propicia uma experiência inusitada: ao reconfigurar os protocolos da entrevista, permite a nós, espectadores, um outro entendimento deste expediente e do pólo tradicionalmente protegido no embate (seja por se refugiar na formalidade das perguntas, seja pelo recurso da edição, que o mascara).

A cinematografia de Eduardo Coutinho é nosso destino final neste texto. Assim, tendo em vista as tendências já mapeadas (convocação do antecampo e adoção de dispositivos), e visando uma prática renovada da entrevista, dirijo minhas considerações para *O fim e o princípio* (doravante FP). Realizado em 2005, FP é um filme que rompe com diversos procedimentos que Coutinho consolidara em seus trabalhos anteriores.<sup>20</sup> Trata-se de uma obra realizada sem pesquisa prévia de personagens e locações, sem temas demarcados, e que, por conseguinte, abandona/reformula parcialmente a noção de dispositivo tantas vezes empregada para avaliar sua prática cinematográfica desde *Santo forte* (1999). No decorrer de FP, é fato, uma demarcação espacial e temática gradualmente se impõe, mas ela não antecede à filmagem (não é definida antecipadamente) e tampouco a determina, procedimentos recorrentes nas obras anteriores. Em outros termos, o dispositivo agora passa a ser regido pelo acaso e pela aposta em encontros fortuitos, acidentais. Mas se FP é a obra de Coutinho que mais aposta no imprevisto e na indeterminação como *fomentadores do ato criativo*, cabe lembrar que a celebração do imprevisto como espécie de atributo que confere ao filme rumos inusitados, solicita cautela, posto que, no limite, nenhuma obra se encontra completamente à deriva e o *acaso* desponta como expediente desejado (incentivado) pela equipe.

Todavia, no que se refere à singularidade de FP, há outras considerações a destacar. Em oposição à clausura evidente em *Edifício Master* (2002) e em *Peões* (2004), produções cujas tomadas foram realizadas, quase sempre, em recintos fechados, podemos afirmar que FP é um filme solar, que valoriza as locações abertas (a peculiar paisagem do semi-árido) e a iluminação natural. Por conseguinte, FP também sinaliza um deslocamento de Coutinho do universo urbano para o rural. Outra guinada estilística evidente: neste documentário, a câmera é removida do tripé e posicionada no ombro, o que confere ao enquadramento menor rigor e maior oxigenação. Flutuante, ela se torna mais íntima dos entrevistados; vez ou outra, um deles burla as regras da encenação e interage com alguém do grupo, desconstruindo o artifício da representação e expondo o antecampo. Comentário que nos conduz a outra observação. Em

20. Escrevi extenso texto sobre FP para um livro em homenagem à obra do cineasta. Neste artigo, apresento suas idéias centrais de forma concisa. Para aprofundamento, conferir Rodrigues (2016b).

seus filmes, não há dúvidas de que Coutinho *adere ao jogo* (arma a cena e dela participa, injetando confiança no entrevistado); mas se trata de uma participação controlada, que pouco se expõe na tomada. Em FP, todavia, o acaso lhe traz surpresas e, não raro, a espontaneidade dos sujeitos abordados desarma sua postura cautelosa – ele continua a agenciar seus interlocutores, mas eventualmente também é desafiado por aqueles.

Avancemos para o filme. Enquanto observamos o longo travelling inicial que nos descortina uma típica paisagem do sertão, Coutinho, em *off*, nos revela a premissa que norteou o projeto: diretor e equipe se deslocaram para a Paraíba com o intuito de fazer um filme sem pesquisa prévia e sem locação definida. O objetivo era encontrar uma comunidade rural que concordasse em partilhar suas histórias de vida. Uma proposta que, até onde podemos inferir, adota o imprevisto como desafio – não havendo personagens, tentar-se-ia fazer um filme sobre esta busca mal-sucedida. Na continuidade do *off*, Coutinho nos informa que a única pesquisa realizada foi de hospedagem – assim a equipe chega a São João do Rio do Peixe (PB), cidade que serviria de QG para o grupo. O segundo passo foi localizar um agente da *Pastoral da Criança*, que, em virtude do seu trabalho, deveria conhecer bem os povoados do município. Deste modo, a equipe chegou ao nome de Rosilene Batista (Rosa), professora do 1º grau, e moradora do *Sítio Araçás*, comunidade rural de São João do Rio do Peixe. O primeiro contato direto com Rosa, em Araçás, *ocorre diante das câmeras*. Ou seja, o processo de busca e de explicitação do dispositivo para os *informantes locais*, negociações que constituem uma espécie de *grau zero* do filme, é inserido na edição como parte do documentário em si (em outros termos, já estamos no filme, embora desconheçamos, nós e a equipe, seus prováveis rumos).

Após algumas entrevistas mal-sucedidas, Coutinho e equipe decidem concentrar as filmagens em *Araçás*, transformando-o no *dispositivo espacial* de FP. Trata-se de uma comunidade endogâmica (a maior parte dos moradores é interligada por laços de parentesco) na qual a família de Rosa reside há mais de um século. Um cenário propício, portanto, à construção de vínculos de intimidade. No entanto, para encontrar algo do mundo rural ainda não soterrado pela cultura urbana ou alterado pela *escrita*, seria preciso focar num público especial, os idosos, posto que os mais jovens, em ritmo de escolarização, não necessariamente representam uma continuidade das tradições.

Para usar uma terminologia de Paul Zumthor (1993), Coutinho, em FP, parece interessado em mapear os *índices de oralidade* (ou vestígios) que teimam em se perpetuar em Araçás, sedimentados na experiência dos mais velhos, malgrado a expansão de uma cultura letrada que ameaça a continuidade

da primeira. Em trabalho anterior (Rodrigues, 2012), destaquei que o privilégio outorgado à oralidade no cinema de Eduardo Coutinho, embora evidente em *Cabra marcado para morrer* (1984), encontra sua justa medida a partir de *Santo forte* e chega a seu ápice nesta produção de 2005. Em outros termos, FP é o filme de Coutinho no qual a *oralidade* se manifesta com maior vigor, expondo sua expressividade e encadeamentos narrativos próprios.

Mensuremos outra peculiaridade de Araçás e de seus habitantes: trata-se de uma comunidade rural de claras matrizes orais, ainda resistente à ação disciplinar da escrita e à pressão do relógio. Agricultores em sua totalidade, os personagens de FP se enquadram, pois, em uma das categorias arquetípicas do narrador definidas por Walter Benjamin. Todavia, como sugere o autor alemão, narrar implica também em dar conselhos úteis, em orientar o interlocutor, fornecendo ensinamentos e sugestões para o dia-a-dia (1987: 199 a 202). Portanto, os idosos de Araçás, além de narradores natos, são conselheiros hábeis. No entanto, é preciso nuançar este quadro: como já indiquei, a escrita não está ausente do cotidiano de Araçás. Alguns dos entrevistados, dois ou três, sabem ler, ainda que conservem vestígios da oralidade em sua fala; e Rosa, de uma geração intermediária, é professora – o que significa que os mais novos estão em processo de alfabetização desde a infância.

Assim, inviabilizada a filmagem nas comunidades próximas, Coutinho e equipe concentram as atividades no povoado de Rosa. Sobre a professora, cabe destacar sua centralidade no projeto: desde as abordagens iniciais, Rosa se consolida como importante colaboradora e principal mediadora do diretor na região. Em quase todas as seqüências, é ela quem segue à frente da equipe, introduzindo-a nas casas e contornando os ruídos decorrentes do encontro entre culturas diferentes. Dela partem as perguntas iniciais e, nos momentos em que Coutinho tem dificuldades para avançar na conversa, é Rosa quem “traduz” as colocações do cineasta para seus pares. Entretanto, apesar de sua centralidade para o êxito do filme, é necessário ponderar também a mestria do diretor. Coutinho, é fato, encontra-se desarmado para iniciar qualquer contato sem a mediadora. No entanto, refreada sua habilidade com os “nativos”, ele direciona à Rosa sua capacidade agenciadora, estimulando a professora a se transformar em uma moderadora exemplar. Trata-se de curiosa passagem que tem início nas tomadas iniciais e que se prolonga no decorrer do filme. Nesta atividade, Coutinho oscila entre duas estratégias: ora solicita da professora informações sobre a região e seus moradores (e assim se familiariza com o lugar); ora orienta Rosa na abordagem direta.

Mas se os encontros registrados em FP mapeiam os vestígios de oralidade existentes em Araçás, eles nos revelam igualmente o desafio à prática da en-

trevista enfrentado por Coutinho, não obstante a experiência do diretor. Entre uma conversa e outra não faltam conselhos, palavras que expressam a sabedoria que só os anos permitem. Não raro, os entrevistados também confrontam o cineasta, devolvendo uma pergunta inicial com outra questão nem sempre confortável – lembremos que no *regime oral* a interlocução é necessária, a comunicação solicita interação entre as partes e os protocolos da vida urbana não demarcam estranhamentos, formalidades. Pode até haver desconfiança com o cineasta oriundo da cidade, mas não receio de lhe dirigir uma pergunta. Tampouco predomina aqui o cumprimento das *regras de encenação*, como o *esquecimento da equipe*. Em FP, portanto, os personagens burlam interdições, se dirigem a quem está fora do quadro, intervêm ativamente na composição e demovem o cineasta do lugar de entrevistador, solicitando dele maior exposição.

Vejam os alguns exemplos, como o segundo encontro com *Leocádio*. Apesar da situação desconfortável (ambos estão de pé e expostos ao sol) e da curta duração, é dos mais notáveis em FP. Nele, acompanhamos uma repentina troca de papéis, quando o sertanejo passa a entrevistar o diretor. Suas perguntas versam sobre temas herméticos e deixam Coutinho em posição delicada. “O senhor crê em Deus?”, dispara. O rosto inclinado, o semblante sóbrio e os braços cruzados nos sugerem que, para ele, tais questões exigem seriedade. “Eu... É complicado isso, né?”, diz o cineasta. “Crê na natureza, né?”, insiste Leocádio, para em seguida complementar: “Quem crê na natureza, crê em Deus”. O comentário soa como um esforço do personagem para contemporizar a hesitação do diretor. Leocádio faz nova investida: “Ou o senhor acha que crer em Deus é uma ilusão?” Encurralado, Coutinho tenta contornar a questão: “Não, não acho. [...] É difícil saber essas coisas”. O sertanejo persiste: “Existirá Deus no céu?” Coutinho novamente pondera: “Acho que seria bom, mas não sei, queria saber”.

A inversão é das mais surpreendentes na cinematografia do diretor, superando, a meu ver, o equilíbrio de forças conquistado pela personagem Thereza em *Santo forte*. Na verdade, cabe aprofundar aqui a comparação entre esta personagem, também idosa, e os sertanejos de FP. Em *Santo forte*, Thereza redireciona a entrevista ao sugerir novos temas e a interrompe quando julga necessário (de algum modo, torna o encontro mais recíproco). No entanto, alguns personagens de FP me parecem equalizar ainda mais esta relação de forças: eles não interrompem ou mudam o sentido da conversa, mas, ao aceitar a entrevista, também eles passam a entrevistar Coutinho e a desafiá-lo em cena.

A participação de *Chico Moisés* em FP ratifica minhas observações. Suas colocações várias vezes desconcertam Coutinho, obrigando o cineasta a se reposicionar na entrevista; a conversa, não raro, ganha ares de embate, com o sertanejo eventualmente encurralando o cineasta. Ao provocar o diretor e questioná-lo, Chico subverte a relação de controle/autoridade implícita na situação de entrevista. Em muitos trechos, sentimos que é o cineasta quem se encontra enredado nas artimanhas do entrevistado (situação intensificada pelas piscadelas suspeitas de Chico, acompanhadas de frases que revelam mais desdém do que apreço pelo interlocutor).

No segundo encontro com o sertanejo, Chico, em gesto perspicaz, se desloca para alterar o enquadramento da câmera, o que provoca surpresa em Coutinho. Tal desvio solicita melhor apreciação: se Leocádio, no trecho já descrito, inverte as posições na entrevista e passa a questionar o diretor, desta vez Chico interfere na composição do quadro, obrigando o cinegrafista a acompanhá-lo e a rever suas pretensões estilísticas (ousadia dificilmente vislumbrada nos documentários urbanos de Coutinho). Não obstante o deslocamento, Chico volta a alfinetar o diretor: “Mas, bem, será possível que pejeira pra me pegar e nunca me pega e sempre eu vou continuando, sempre na mesma linha?!” “Por que será?”, questiona o cineasta, aguçando o sertanejo. Chico não recua: “Eu sei que o sabido é o senhor”. “Por quê?”, Coutinho o instiga mais uma vez. “Ora... se eu fosse sabido, eu é que andava filmando e procurando as pessoas, né? Errei?” “Não”. Ante a lucidez do entrevistado, o cineasta é obrigado a transigir. Chico tem consciência de sua sagacidade, mas reconhece que inteligência maior (e poder) reside no ato de filmar e de inquirir o “outro”, gesto que, malgrado qualquer generosidade intencional, é sempre desigual e implica certa apropriação da imagem da alteridade.

No que se refere à prática da entrevista, há outros elementos importantes a destacar em FP. Nesta obra, vislumbramos corpos tão envolvidos no ato de narrar quanto as palavras que deles emanam. Diferentemente de outros títulos do diretor, onde os lábios parecem se manifestar com mais ênfase do que o corpo, testemunhamos aqui uma equivalência comunicativa. E, neste reencontro com uma espécie de gestualidade ancestral, temos a impressão de descobrir algo que nos parecia extraviado pela escrita. Por outro lado, se nas entrevistas que integram FP, os idosos de Araçás são filmados sem aviso-prévio, também Coutinho se expõe em cena ao interpelar sujeitos portadores de uma cultura e trajetória que lhe são distantes, e sem dispor de maiores referências a respeito destes. A abordagem, conseqüentemente, tem o frescor do ineditismo, mas também a tensão peculiar no contato entre desconhecidos, com suas eventuais dificuldades de comunicação. Ao compartilhar estes “ruídos” na edição,

testemunhamos um exercício de transparência pouco explicitado na prática documentária.

Chegamos, pois, ao desfecho do artigo, embora um terceiro texto aguarde desenvolvimento. Contudo, só agora, nos parágrafos finais, percebo que me referi apenas a títulos brasileiros nesta etapa. Certamente, teria sido possível ampliar este corpus com algumas produções internacionais,<sup>21</sup> mas reitero que a seleção apresentada, ainda que involuntária, se justifica: não obstante *os pecados no varejo*, o documentário brasileiro atravessa um momento fecundo, o que legitima sua centralidade neste estudo.

De modo recapitulativo, ressalto que, nos filmes aqui analisados, a entrevista não desponta como lugar de supostas certezas, de falas seguras e emitidas de zonas de conforto; como prática que, evitando quaisquer questionamentos e mascarando as possíveis tensões no set, almeja tudo informar, resultando em encontros marcados pelo *apaziguamento* e norteados pelo signo do previsível. Nestes títulos, interpelado um ou outro personagem, a fala não raro é hesitante; se, por vezes, deixa transparecer certo direcionamento, também atesta resistências e desconfianças (*Santiago, Doméstica* e FP). Livre dos protocolos que engessam o seu emprego, o expediente da entrevista nestes filmes não se apresenta como uma decisão confortável, segura, garantia de uma subordinação nunca questionada na tomada (vide *Os dias com ele* e *Sete visitas*). Por fim, ao renovar um recurso tido como exaurido, tais obras tampouco almejam restringir a complexidade dos personagens – se recusam, portanto, a investir em construções fechadas, apartadas de ambiguidades.

### Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Alpendre, S. (2013). ‘Doméstica’ não agrada quem espera experiência estética. *Caderno Ilustrada*, “Folha de São Paulo”, 01/05/2013. Versão online disponível em: [www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1271228-critica-domestica-nao-agrada-quem-espera-experiencia-estetica.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1271228-critica-domestica-nao-agrada-quem-espera-experiencia-estetica.shtml). Acesso em 24 de maio de 2017.
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, vol. 1 (trad. de S. P. Rouanet), 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense.

21. Penso imediatamente em alguns filmes de Abbas Kiarostami, de Errol Morris e de Werner Herzog, dentre muitos outros diretores cujas obras suscitam questões instigantes sobre a prática da entrevista.

- Bernadet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brasil, A. (2013). Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, set/dez, 20 (3): 578-602, Porto Alegre. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewArticle/14512>. Acesso em 5 de novembro de 2016.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Escorel, E. (2013). Doméstica – insuficiência do método. *Questões cinematográficas, revista “Piauí”*, 13/05/2013. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/domestica-insuficiencia-do-metodo/>. Acesso em 25 de maio de 2017.
- Feldman, I. (2016-03-20). 'Os Dias com Ele' é filme corajoso sobre lacunas na relação com pai. *Folha de São Paulo, Ilustríssima, “Ponto Crítico”*. Versão online disponível em [www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1751556-os-dias-com-ele-e-filme-corajoso-sobre-lacun-na-relacao-com-pai.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/03/1751556-os-dias-com-ele-e-filme-corajoso-sobre-lacun-na-relacao-com-pai.shtml). Acesso em 22 de maio de 2017.
- Feldman, I. (2012). “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, jan/jun, 9 (1): 50-65. Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. Belo Horizonte. Disponível em: [www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/210/79](http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/210/79). Acesso em: 20 maio de 2017.
- Feldman, I. (2010). A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*. *Revista Galáxia*, dez., (20): 121-133. São Paulo. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/3313/3232>. Acesso em 10 de novembro de 2016.
- Feldman, I. (2008). O apelo realista. *Revista Famecos*, agosto, (36): 61-68. Porto Alegre. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416/3316>. Acesso em 10 de novembro de 2016.
- Foucault, M. (2000). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 26ª edição.
- Gauthier, G. (2011). *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus.
- Lins, C. (2007). O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. *Sobre Fazer Documentários*: 44-51. São Paulo: Itaú Cultural.

- Maia, C. (2014). História e, também, nada. O testemunho em *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar. *Cinémas d'Amérique latine*, outubro: 140-151. Disponível em: <https://cinelatino.revues.org/882>. Acesso em 14 de maio de 2017.
- Migliorin, C. (2008). *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro.
- Rodrigues, L. (2016a). Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1). *Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário*, março, (19): 110-123. Disponível em [www.doc.ubi.pt/19/artigos\\_1.pdf](http://www.doc.ubi.pt/19/artigos_1.pdf). Acesso em 2 de dezembro de 2016.
- Rodrigues, L. (2016b). O Fim e o princípio: dispositivo estilizado e vigor da oralidade. In M. Silva, M. Martinez & D. Azoubel (orgs.), *Eduardo Coutinho em narrativas*. Votorantim: Provocare.
- Rodrigues, L. (2015). Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. *Galáxia*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, dez., (30): 38-148. São Paulo. ISSN: 1982-2553. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20160>. Acesso em 18 de maio de 2017.
- Rodrigues, L. (2012). Memória e oralidade no cinema de Eduardo Coutinho. In C. C. Da S. Paiva, J. J. de Araújo & R. R. Barreto (org.), *Processos criativos em multimeios – tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia*. Campinas: Unicamp/ Instituto de Artes.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sibilia, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Souto, M. (2012). O direto interno, o dispositivo de infiltração e a mise-en-scène do amador – notas sobre Pacific e Doméstica. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, jan/jun, 9 (1): 66-85. Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. Belo Horizonte. Disponível em: [www.fafich.ufmg.br/devires/v9n1/download/04-mariana.pdf](http://www.fafich.ufmg.br/devires/v9n1/download/04-mariana.pdf). Acesso em: 18 jul. 2014.
- Teixeira, F. E. (2003). Enunciação do documentário: o problema de “dar a voz ao outro”. In M. Fabris, et al (orgs.), *Estudos socine de cinema*, Ano III: 164-170. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz – a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

**Filmografia**

*Doméstica* (2013), de Gabriel Mascaro

*O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho

*Os dias com ele* (2014), de Maria Clara Escobar

*Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães

*Santiago* (2007), de João Moreira Salles

*Sete visitas* (2015), de Douglas Duarte