

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ANA GALIZIA

Expondo-se com o outro

A exposição do antecampo no território compartilhado entre quem filma e quem
é filmado

Niterói 2018

ANA GALIZIA

Expondo-se com o outro

A exposição do antecampo no território compartilhado entre quem filma e quem é filmado

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual pelo curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

Orientadora: Professora Dra. Mariana Baltar Freire

Niterói 2018

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	ANA GALIZIA		
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matrícula:	112057001
Expondo-se com o tema: Título A exposição do antecampo no território compartilhado entre quem filma e quem é filmado			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	MARIANA BALTAR		
Membro interno	KARLA HOLANDA de ARAUJO		
Membro interno	FERNANDO MORAIS DA COSTA		
Data de Apresentação	22 de maio de 2018		
Parecer			
A banca destaca a qualidade e maturidade do trabalho, com uma bibliografia atualizada que é intensamente usada junto à reflexão e análise dos filmes documentários contemporâneos. Ressalta ainda a pertinência do recorte analítico para colocar questões materiais, éticas e políticas da interação de quem filma e quem é filmado.			
Nota Final	10,0 (dez)		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	Mariana Baltar Freire		
	Karla Holanda de Araujo		
	Fernando Moraes da Costa		

“Os outros: o melhor de mim sou eles”

Manoel de Barros

AGRADECIMENTOS

À Mari Baltar pela atenção e paciência no processo de escrita desse trabalho.

À minha família pelo apoio e compreensão das minhas escolhas.

Às amigas e amigos, mais que queridos, responsáveis por fazerem desses últimos os anos de maior aprendizado e alegrias.

Ao corpo docente e discente da UFF pelas trocas, em especial àqueles que se organizaram em torno do NECINE, SUA, UFFilme e FBCU.

Ao Gui Farkas pelo amor e parceria no cinema e na vida.

RESUMO

Esse trabalho investiga a exposição do antecampo como estratégia na mediação entre quem filma e quem é filmado. Partimos do diálogo com a tradição do cinema documental, no qual a prática interativa coloca em relação o espaço do drama (campo e fora-de-campo) e o espaço atrás da câmera (antecampo). Por meio da análise de filmes brasileiros recentes, em especial *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) e *Mais do que eu possa me reconhecer* (Allan Ribeiro, 2015), refletimos sobre como a exposição do antecampo coloca a centralidade do/a realizador/a em um lugar de instabilidade, tendo no encontro com o outro um espaço aberto em disputa, onde o que se filma são as relações e suas lacunas.

Palavras-chave: documentário; cinema brasileiro contemporâneo; antecampo

ABSTRACT

This work investigates the exhibition of the space behind the camera as a strategy in the mediation between who films and who is filmed. We start from the dialogue with the tradition of the documentary cinema, in which the interactive practice puts in relation the space of the drama (field and out-of-field) and the space behind the camera. Through the analysis of recent Brazilian films, especially *The days with him* (Maria Clara Escobar, 2013) and *More than I can recognize* (Allan Ribeiro, 2015), we reflect on how the exhibition of the space behind the camera puts the centrality of the director in a place of instability, having in the encounter with the other an open space in dispute, where what is filmed are the relations and their gaps.

Keywords: documentary; contemporary brazilian cinema; space behind the camera

SUMÁRIO

Introdução	9
I Cinema documental feito no Brasil recentemente: continuidades e rupturas	13
II Prática interativa: reiteração e invenção	22
III Exposição do antecampo: uma questão ética e estética	37
III.i <i>Os dias com ele</i>	44
III.ii <i>Mais do que eu possa me reconhecer</i>	48
Considerações finais ou a continuidade de um pensamento: antecampo e ensaio fílmico	52
Bibliografia	62

INTRODUÇÃO

Foi no início da minha graduação em Cinema que se deu meu primeiro contato com um certo cinema brasileiro contemporâneo; vale ressaltar aqui o papel importante da Mostra de Cinema de Tiradentes, espaço em que nós, estudantes, passamos a frequentar desde os primeiros anos na universidade. Para além dos filmes exibidos, a Mostra estimula a discussão e reflexão a partir dos filmes, algo que foi de extrema importância para a nossa formação nesse primeiro contato com o cinema brasileiro independente. O que mais me surpreendeu foram os filmes que, de alguma maneira, compartilham formas de produção e temáticas conduzidas por relações de proximidade entre as pessoas, como os produzidos pelos coletivos/produtoras *Teia*, *Anavilhana*, *Filmes de Plástico*, *Alumbramento*, *Surto e Deslumbramento*, entre outros. Eles revelaram, para mim, a possibilidade de um processo de realização “entre amigos” que se coloca frente a alteridade de forma crítica e reflexiva.

Ainda que os filmes que pretendo abordar nesse trabalho não estejam todos ligados diretamente as produções desses grupos que citei, alguns deles entram em sintonia em muitos aspectos, ao mesmo tempo que se afastam em outros. Mas, de qualquer maneira, se apresentam no cenário do cinema brasileiro recente como instigantes digestores de questões centrais ligadas a produção de documentários.

Arriscamos, no primeiro capítulo, falar sobre esse cenário recente, sem a pretensão de fazer um amplo panorama, e sim, nos atentando a algumas questões já profundamente analisadas por diversos pesquisadores/as¹, e que nos são caras para ajudar a delimitar um contexto de produção de filmes de

¹ Cláudia Mesquita, Consuelo Lins, Ilana Feldman, Cezar Migliorin e Mariana Baltar.

interesse que precedem a realização dos filmes a serem analisados nos capítulos em diante.

Os dias com ele (Maria Clara Escobar, 2013) e *Mais do que eu possa me reconhecer* (Allan Ribeiro, 2015) são os principais “filmes-objeto” dessa pesquisa. A escolha desses filmes parte de algo muito pessoal, não acho que sejam representativos do que têm se produzido hoje ou os “melhores”, trago esses filmes pois são imagens, narrativas e sons que me instigam a pensar. Em *Os dias com ele*, a realizadora viaja a Portugal para fazer um filme sobre seu pai, Carlos Henrique Escobar, dramaturgo e preso político pela ditadura militar brasileira; o filme é quase todo construído a partir de conversas entre a filha-diretora e o pai-personagem. Já em *Mais do que eu possa me reconhecer*, o realizador filma a rotina do artista plástico Darel Valença Lins, os dois passam os dias imersos em uma grande casa, trocam conversas e, também, os filmes caseiros feitos por Darel, que acabam integrando a montagem final do filme de Allan.

Partindo das estratégias adotadas por ambos os filmes, decidimos revisitar, no segundo capítulo, a tradição do documentário brasileiro com um enfoque naquilo que compreendemos enquanto prática interativa. Jean Claude Bernardet no importante *Cineastas e Imagens do Povo* (2003) traça uma linha de pensamento a partir da análise de curtas-metragens brasileiros, nos quais identifica desde a construção de discursos exteriores aos filmes até práticas mais ligadas a uma “dramaturgia da intervenção”, “em que a voz do filme se expressa como articulação do choque entre a voz do realizador e a cacofonia de vozes dos sujeitos” (BALTAR, 2010: 47). É certo que o Cinema Verdade francês muito influenciou os realizadores e realizadoras brasileiros/as, e desde o cinema moderno até o cinema contemporâneo foram diversas as estratégias de intervenção usadas, das mais inusitadas até a entrevista enquanto um verdadeiro

“cacoete”². Partindo, portanto, de uma bibliografia diversa sobre a interação no cinema documental, tentamos compreender, aqui, de que maneira o espaço atrás da câmera opera a interação entre documentarista e personagem, e de que forma a sua explicitação é articulada na montagem do filme. Dessa maneira, analisamos como certos filmes brasileiros recentes tensionam esse lugar tão caro ao documentário.

A partir da pesquisa do André Brasil sobre as formas do antecampo; em um primeiro momento ligada aos filmes indígenas *Pi’õnhitsi* e *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, e, posteriormente, em diálogo com alguns filmes brasileiros contemporâneos, o uso desse conceito foi se consolidando como fundamental para pensar, justamente, aquilo que mais me fascinava nos dois “filmes-objeto”. Tanto o filme da Maria Clara quanto o filme do Allan, optam por expor e incorporar o espaço atrás da câmera de forma atenta aos dialogismos e reflexividades desse gesto, nos atentando para a sua implicação ética, pela forma explícita em que articula o encontro com o outro, e também estética, por ser um recurso estilístico que vai contra as operações do regime representativo clássico, “no qual ver significa *objetivar* (tornar objeto) e pressupõe um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha)” (BRASIL, 2013: 2).

É no terceiro e último capítulo que desenvolvemos essas ideias em diálogo com a análise fílmica, contando com a contribuição do pensamento da Ilana Feldman desenvolvido no artigo “*Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil*” que faz referência direta ao *Os dias com ele*. E, para pensar mais especificamente as operações de *Mais do que eu possa me reconhecer* contamos com outro artigo da Ilana Feldman, “Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental”.

² termo usado por Bernardet (2003: 285) no capítulo anexo à primeira edição de 1985, para se referir ao uso constante e repetitivo da entrevista em documentários brasileiros da época.

Por fim, deixo para as considerações finais os rascunhos de uma ideia que, por hora, não consegui desenvolver a fundo. Em um momento inicial dessa pesquisa eu imaginava que poderia haver uma aproximação entre antecampo e, além da prática interativa, também, com o que compreendemos enquanto prática ensaística. Tanto em *Os dias com ele* quanto em *Mais do que eu possa me reconhecer* há um entrecruzamento dos níveis de experiência pessoal e coletivo, operação tão cara ao ensaísmo. Fico pensando se a interação e a meditação ensaística podem caminhar juntas em uma jornada do particular ao geral. Seria a narração ou o exercício livre de reflexão, um antecampo expandido, por chamar a atenção para o lugar onde se localiza seu observador/realizador, ainda que este não esteja implicado diretamente na cena?

I CINEMA DOCUMENTAL FEITO NO BRASIL RECENTEMENTE: CONTINUIDADES E RUPTURAS

Optamos por dar início a esse trabalho a partir de uma tentativa de tatear algumas questões, que nos são relevantes, trazidas por filmes brasileiros contemporâneos de cunho mais autoral. O meu interesse pela forma dos filmes parte do entendimento de como a estética desses filmes está diretamente ligada ao processo de realização dos mesmos, já que percorrerem caminhos mais livres e questionadores no contato com a intimidade e a alteridade. De tal maneira que, para além das temáticas, a forma desses filmes se faz fundamental no confronto com o “real”. É interessante pensar nas articulações e implicações do corpo que filma, e de que forma esse lugar atrás da câmera coloca a produção de imagens intrínseca ao encontro com o outro.

Pensar o cinema documental feito no Brasil hoje? São diversos os caminhos possíveis; dispositivo, auto-etnografia, performance, fabulação, explicitação das mediações, engajamento afetivo, imagens amadoras, guinada subjetiva e por aí vai. Marcado pela multiplicidade, os filmes documentários, ou aqueles de forte apelo documental³ estão situados cada vez mais no lugar da indefinição; motivo que marca esse "campo menor" do cinema como um forte propulsor de invenção e experimentação. No entanto, ainda que envolvido pela diversidade temática e tomado por diferentes abordagens estéticas, para mim, qualquer filme que se

³ Ilana Feldman faz uso desse termo para se referir a filmes que ainda que estejam mais próximos de um regime ficcional fazem uso de procedimentos documentais, fazendo referência as produções recentes nas quais, segundo a autora, “a ficção se documentariza e documentário se ficcionaliza, isto é, em que os protocolos documentais (o trabalho com não-atores ou atores-amadores em seus ambientes reais) são atravessados por recursos expressivos da ficção (a reencenação e a decupagem das situações, a recriação de personagens, a montagem narrativa, por vezes o uso de trilha sonora não-diegética etc.) e vice-versa” (2012: 14 - 15)

relacione com a prática documental acaba digerindo pontos fundamentais que, de alguma forma, sempre estiveram ligados a essa prática.

Marcado fortemente pela crença no real e na representação, o documentário hoje está colocado frente a formas de abordagem do mundo, de estar próximo a outros espaços e outras vidas como parte de uma questão estética, onde há pensamento sobre como se dá essa aproximação e pela forma que se inventa o real a partir daquilo que o constitui (MIGLIORIN, 2010). Tradicionalmente a forma como o documentário articula o real, acreditando na sua capacidade transmissora de uma “verdade”, acaba por fim, mobilizando essa mesma crença no espectador. No entanto, a partir do momento que os realizadores questionam essa crença, passam a fazer uso de formas fílmicas que expressam suas dúvidas a respeito do real⁴. Como já nos atentava Bernardet a partir de um olhar sobre alguns filmes documentários de curta-metragem feitos no Brasil entre 1960 e 1980:

"As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem" (BERNARDET, 2003: 9)

Já nessa época o autor coloca em visibilidade uma crise na forma de se fazer documentário no Brasil. É possível perceber, hoje, uma atualização dessa crise a partir de novos elementos levantados por alguns filmes recentes. Claudia Mesquita (2010) identifica, a partir de um determinado corpus de filmes⁵, na

⁴ Existe uma larga bibliografia que se debruça sobre essa crise de representação e o fracasso dessa promessa do documentário: Cineastas e Imagens do Povo, 2003; Espelho Partido, 2004; Introdução ao Documentário, 2005; Mas afinal... o que é mesmo documentário?, 2008 Ver e Poder, 2008, dentre outros. Essa monografia não pretende refazer esse diagnóstico, e sim partir dele como um dado.

⁵ *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006) e *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007)

recusa ao que é representativo por categorias sociais e genéricas, uma tendência a "particularização do enfoque". Tais filmes não fazem uso de uma abordagem verbal de temas e assuntos prévios, privilegiam o investimento na "superfície do cotidiano", um olhar atento a experiência de pessoas e lugares afirmando suas "singularidades". Dessa forma, se reduz as determinações sociais recorrentes nos procedimentos totalizantes, ainda que parte da produção contemporânea continue incorporando tais operações.⁶

Portanto, Claudia Mesquita, ao atentar sobre alguns traços que tem se tornado mais frequentes em filmes documentais brasileiros, identifica que mais do que os assuntos o interesse está nos "objetos", e mais ainda do que eles a forma que são "olhados", ainda que tratados por uma enunciação fragmentada. Uma abordagem, então, que se baseia no registro do momento, no diálogo e trato respeitoso com as diversas experiências possíveis dos indivíduos, um olhar que se coloca próximo ao objeto e não a uma distância pela qual se pretende "ver melhor", onde se articula, na montagem, essas experiências à uma única conjuntura. É, justamente, a proximidade que é colocada como possibilidade dessa investigação visual e sonora daquilo que compõe o universo do outro, uma aposta no minucioso, onde não há necessariamente uma organização verbal que emita algum significado, pelo contrário, é a sensação de esvaziamento que permite que a presença da câmera agregue um valor estético aos detalhes do cotidiano.

Atualizando as "superfícies do cotidiano" a partir de uma filmografia mais recente, não consigo deixar de pensar em *Sopro* (Marcos Pimentel, 2013). O filme é totalmente inserido na rotina de uma pequena comunidade da zona rural mineira, onde homens, bichos e vegetação convivem sem que haja tensão,

⁶ É importante que fique claro, que essas crises e renovações identificadas não englobam a totalidade de filmes documentários feitos no Brasil recentemente, não existe uma cadeia evolutiva. Portanto, ao mesmo tempo que parte dos filmes se colocam nesse lugar de questionamento e quebra de paradigmas outros continuam a reproduzir métodos e temáticas.

tampouco o filme se apropria de um discurso que apresente um conflito, é um lugar de observação dos pequenos ocorridos da vida.

Outro filme, nem tão recente assim, mas que agrega a essa abordagem outro elemento muito presente nos documentários brasileiros contemporâneos é *Sábado a Noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007). A equipe parte de uma rodoviária abordando pessoas que, ao concordarem em serem acompanhadas pela câmera, tem seu trajeto "documentado", até que a equipe se encontre com outra pessoa e siga da mesma forma durante toda madrugada. Essa operação típica do filme de dispositivo, é tida como um método que cria determinadas regras "para fazer com que haja filme" (COMOLLI, 2008: 169) ou como diria Consuelo Lins a partir dos filmes de Eduardo Coutinho, nos quais o dispositivo funciona como:

“uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social” (LINS, 2013: 1)

A noção de que o momento da filmagem produz acontecimentos e reações que dificilmente seriam os mesmos sem todo o aparato de captação de imagem e som, muito ligada ao que o Cinema Verdade inaugura, é levado ao extremo pela incorporação do dispositivo no cinema documentário. Já que é por si só um procedimento produtor, ativo, criador de imagens, realidades e sensações que não existiriam sem ele, e é, justamente, a sua dimensão produtora que é exposta ao espectador. Jean Louis Comolli destaca a seguinte ideia:

“diante da crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, dos roteiros que se instalam em todo o lugar para agir (e pensar) em nosso lugar, parte da produção documental tem a possibilidade de inventar pequenas máquinas para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas

do mundo que a mídia nos oferece. Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não realizarem sua vitalidade e condição de invenção” (COMOLLI apud LINS, 2013: 1)

Portanto, *Sábado a Noite*, ao produzir situações a serem filmadas unida a uma prática de observação das minuciosidades, corrobora para o fracasso da noção que entende que o documentário possa representar uma realidade, posta como verdade, anterior ao próprio filme.

Aracati (Aline Portugal e Julia de Simone, 2015), ainda que não parta do dispositivo, incorpora em partes do filme a observação do cotidiano muito marcada pela noção de esvaziamento, principalmente por abordar o vento como fio condutor nas andanças da equipe pela região. Esses filmes, de alguma forma, questionam a “premissa básica subjacente aos filmes observativos, segundo a qual o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar” (NICHOLS, 2008: 151). Aqui, a observação espontânea da vida vivida, noção presente no cinema de Frederick Wiseman e, também, dos irmãos Maysles, no contexto dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos, é acrescida de valor estético justamente pela forma que a câmera filma, fazendo-se presente ao assumir seu lugar na “produção de cada plano, cujos conteúdos envolvem microacontecimentos e incidentes cotidianos, segundo parâmetros plásticos e de composição” (MESQUITA, 2010: 221).

Para além de uma reação a totalização e recortes temáticos, os filmes brasileiros que se ligam a essa prática minimalista podem ser vistos, também, como uma reação a um excesso de verbalização, identificado em grande parte dos filmes documentários realizados no Brasil a partir do final da década de 1990. "Depois de abrir o século com a entrevista pautando o documentário brasileiro, o silêncio é uma reação, como Claudia Mesquita nos lembra em seu artigo." (MIGLIORIN, 2010:13). Bernardet, no capítulo-anexo "*A entrevista*"

(2003) identifica a repetição mecânica da prática da entrevista no "boom documental" da época, e ainda hoje perdura, tornando-se, como diz o autor "o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo". Devido, justamente, ao automatismo no uso do método sem provocar qualquer tipo de "enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas". *Sopro*, *Sábado a Noite* e *Aracati* são filmes que nos colocam diante de um universo desconhecido onde em nenhum momento a relação com o outro se dá de forma verbalizada.

Outra reação possível ao uso frequente da entrevista em documentários brasileiros são filmes que buscam problematizar seu uso enquanto método de aproximação do outro. Essa estratégia nos remete prontamente ao encontro, operação fundamental para o cinema documentário, e quando aliada a práticas de fabulação, presente nos trabalhos seminais de Jean Rouch, desdobra-se para diversas reflexões. Talvez o maior expoente dessa abordagem no cinema brasileiro seja *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), nesse filme Coutinho leva ao limite o seu procedimento de trabalho em filmes anteriores, ali, as atrizes e não-atrizes convocadas jogam a todo tempo com suas próprias capacidades expressivas e de "auto-mise-en-scène", como diria Comolli, "ultrapassando as dicotomias entre pessoa e personagem, singular e coletivo, verdade e fabulação, memória e presentificação" (Ilana Feldman em MIGLIORIN, Cezar (Org.) 2010: 156).

Hoje, não são poucos os filmes que atualizam a condição do encontro como uma situação provocada pelo ato da filmagem, agregando a noção de performance como constitutiva das relações intersubjetivas, não se vinculando a noções de mentira ou verdade (BALTAR, 2010). Mariana Baltar utiliza o termo performance para pensar o documentário brasileiro recente, a partir da ideia de que "no encontro (sempre) intervencionista do documentário, diretor e sujeitos do filme fazem suas performances, configurando-se, todos, personagens do real e da obra". (2010: 48)

“Tenho argumentado que pensar o que se passa entre diretor e personagem em termos de performance seja extremamente pertinente, pois problematiza, menos ingenuamente, as negociações nem sempre pacíficas entre uma instância e outra, bem como as implicações da representação da alteridade” (BALTAR, 2010: 49)

O conceito de performance, portanto, vinculado a uma operação ficcional, ao incorporar a atuação no regime documental, é mais um elemento que se localiza na dimensão oposta a expectativa de representação do documentário. E alcança, ainda, novas dimensões quando incorporada a observação do cotidiano, campo tão presente no documentário contemporâneo brasileiro.

O curta-metragem *Ensaio de Cinema* (Allan Ribeiro, 2009) traz essas noções a partir do gesto do filme, que parte do retrato da intimidade de seus personagens para chegar no momento em que os próprios passam a “conduzir” a câmera, orquestrando um balé entre os corpos e o espaço pequeno do apartamento onde vivem, “eles performam a intimidade e a imagem de si. Fabulam-se como personagens em seus cotidianos” (Mariana Baltar em MIGLIORIN, Cezar (Org.) 2010: 232).

Mariana Baltar atenta, também, para a articulação das histórias íntimas e cotidianas que aparecem com certa recorrência no documentário brasileiro contemporâneo. Aqui, também, no caminho contrário a um desejo prioritariamente representativo, são as individualidades e sensibilidades que são compartilhadas e que mobilizam com e por meio do afeto os espectadores.

“o cotidiano não é apenas esfera do privado onde se travam batalhas políticas como se entende o lugar do cotidiano e da esfera privada nas lutas dos movimentos minoritários a partir dos anos 1960, 1970 e 1980 que configurou o que Micheal Renov (2004) chamou de a “nova subjetividade” no campo do documentário. Mais que isso, nesses filmes, o cotidiano é esfera de afetos e de individualidades que

mobilizam como afetos e fragmentos os espectadores e o campo do político.” (BALTAR, 2013: 67)

O afeto, como um lugar de expressão, performance e recusa do mimético-representacional, é entendido aqui a partir da leitura de Baltar sobre Elena Del Rio (2008), como um movimento que atua no filme em direção a mobilização do espectador, tencionando a própria tradição, desorganizando “os corpos dados na representação do mundo” (BALTAR, 2013: 71).

Retrato de Carmen D (Isabel Jofily, 2015) é um curta-metragem que acompanha a difícil relação entre Carmem, psiquiatra, e Marcela, sua filha. São as mágoas de infância, a falta de comunicação entre as duas e pequenos detalhes da casa em que vivem que acabam fazendo da câmera uma observadora desse drama íntimo. A forma como desabafam os carinhos e mágoas convocam o espectador a compartilhar e se mobilizar pelos sentimentos das duas.

Como nos lembra Cezar Migliorin (2010) uma das noções que, também, permite uma relação reflexiva e inventiva com o real no documentário contemporâneo é a de ensaio. A opacidade, indeterminação e instabilidade são algumas das características dessa forma de pensamento que se distancia de um raciocínio lógico que é indiferente à experiência. É, justamente, a partir da experiência de cada indivíduo que o ensaio desloca o subjetivo para o mundo. Na medida em que o documentário se distancia da objetividade na relação com o outro, os próprios realizadores se apresentam como constituintes do filme, afinal como diz Jaques Aumont “se vidro algum separa aquele que filma do filmado, é porque os papéis são intercambiáveis, porque aquele que filma é alguém “como-você-e-eu” (AUMONT, 2004: 42). Ao exprimir seus desejos no encontro com o outro encontramos o lugar reflexivo dos filmes.

Corumbiara (Vincent Carelli, 2009) se relaciona com a prática ensaística na medida em que o realizador explicita pela voz off uma revisão crítica das imagens que ele mesmo fez em 1986, a partir de expedições que buscavam

vestígios de um massacre indígena que ninguém confirma que aconteceu. O filme está menos preocupado em atestar a ocorrência de um fato, chama a atenção para o lugar onde se localiza seu observador. *Corumbiara* parte do “fracasso” das imagens de 20 anos atrás para o reconhecimento desarticulado e honesto de uma fragilidade.

Partindo dessa tentativa de diálogo com o que se têm produzido recentemente no Brasil no campo do documentário, seguimos adiante destrinchando alguns procedimentos que se fazem importantes para o recorte proposto por essa pesquisa. Ainda que inserida nesse campo diverso do cinema documental contemporâneo, não deixa de localizar um interesse específico nos filmes que tomados pela opacidade e a explicitação das mediações, retoma distancias e proximidades das subjetividades em contato direto com a dimensão ficcional de si e do outro. Acumulando, dessa maneira, dúvidas e suspeitas da imagem documental, seus métodos e procedimentos, propomos pensar em como ela “pode enfim nos dar a ver a distância como condição da mediação, o fracasso como possibilidade de criação e o desencontro como condição dos sujeitos” (FELDMAN, 2012: 14).

II PRÁTICA INTERATIVA: REITERAÇÃO E INVENÇÃO

Hoje a intervenção no documentário a partir de “marcas mais explícitas da performance da *persona* do realizador ao longo do filme, como instância que provoca, entrevista, confronta os agentes/sujeitos do filme” (BALTAR, 2010: 47) é uma prática recorrente que não provoca, a princípio, nenhum estranhamento por parte do espectador. É, justamente, a partir dessa negociação aparentemente “estável” entre realizador e “objeto” que muitos filmes contemporâneos se atentam em tencionar essa interação aproximando-a de seus limites.

Percebe-se, na produção de documentários no Brasil, variações das performances do documentarista, as quais irão determinar o pacto estabelecido entre quem filma e quem é filmado, não deixando de explicitar através da linguagem a maneira que o filme irá se relacionar com o real.

"O filme documentário, tal como entendemos, como uma interpretação e não simplesmente uma descrição do real, pode representar um papel importante no processo cultural. No Brasil, ele adquire um significado mais amplo ainda quando se pensa nas distâncias, não somente geográficas mas também culturais. Como apresentar as diferentes manifestações culturais, ligadas a uma realidade específica em cada região do país, senão através do filme documentário? A análise teórica dessas manifestações deve aliar-se ao potencial representado pelo filme na transmissão de conhecimentos." (FARKAS, 1972: 2)

O trecho acima dialoga com um período relevante na realização de documentários no Brasil entre meados da década de 1960 e início da década de 1980. Thomaz Farkas desenvolve na sua tese de doutorado o processo de concepção e realização do que ficou posteriormente conhecido por “Caravana

Farkas”, projeto que fez em parceria com diversos realizadores, no qual chegaram a um total de 34 filmes de curta-metragem em bitola 16mm⁷. Foi um projeto que se dedicou à investigação da cultura brasileira e encontrou no documentário uma linguagem possível de abordagem, muito confiante na sua adesão ao real e na crença da “transmissão de conhecimento” que une a voz do povo a uma saber intelectual.

Ainda que os filmes, por constituírem um mesmo projeto, compartilhem de muitas semelhanças em sua estrutura, na maioria das vezes conduzida por um saber externo, é perceptível, ainda que timidamente em parte deles, alguns deslocamentos em que as vozes “evocadas” de seus personagens desestabilizam o discurso fílmico centralizador. É interessante pensar, também, em como com o passar dos anos os temas grandiloquentes vão dando lugar a temas “menores” onde os sujeitos vão sendo particularizados.

Viramundo (Geraldo Sarno, 1964) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965) são filmes dos primeiros anos da “Caravana” que foram objeto de análise de Bernardet (2003). A partir desses e outros filmes do período o autor os aproxima do modelo que descreveu como “sociológico”, no qual os filmes partem de uma estrutura organizada por um saber externo e se relaciona ao objeto para confirmar determinada tese levantada pelo discurso do filme.

Determinados elementos técnicos e estéticos atribuem parte da produção de documentários da década de 1960 as características do “modo expositivo”:

“os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase

⁷ alguns filmes foram ampliados para 35mm e agrupados em dois longas-metragens para facilitar a distribuição e exibição, 4 médias constituem o longa *Brasil Verdade* (1968), e 19 curtas o longa *A Condição Brasileira* (1970).

tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham.” (NICHOLS, 2005: 143)

Ainda que muitos filmes da "Caravana" estejam alinhados a prática que muito dialoga com o que Bill Nichols identifica por modo expositivo, para mim, essa descrição se aproxima mais de filmes como aqueles realizados por Humberto Mauro no INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo). Os filmes produzidos nesse contexto se apropriam do cinema por um viés educativo, inserido em uma ideologia centralizadora das atividades do Estado. Sem atentar, aqui, para a contribuição poética e estética de Humberto Mauro aos filmes (muito presente na série de curtas-metragens *Brasilianas*), é inegável que a estrutura dos mesmos; imagens ilustrativas sobrepostas a uma voz off neutra e pós-sincronizada, se articula a partir de um objetivo muito claro, como Fernão Ramos explicita:

“A narrativa documentária serve como ilustração para temas preparados por cientistas do campo biológico ou das ciências exatas. Existe nestes documentários um certo deslumbramento, um certo orgulho, com as novas perspectivas que as conquistas da ciência abrem ao saber humano, como forma de aplicação da racionalidade para analisar e classificar” (RAMOS, 1999: 3)

A chegada de novos equipamentos no país em meados da década de 1960 possibilitam uma movimentação mais ágil da câmera e, principalmente, a gravação de som direto, pelo famoso Nagra. São elementos importantes no deslocamento do eixo educativo/cientificista que domina o discurso narrativo do documentário brasileiro até então. A partir daí o som direto possibilitou para o cinema a escuta de um universo rico em falas diversas.

“No Brasil, o cinema direto trouxe à tona um universo verbal até então desconhecido na tela. À fala controlada dos locutores, aos diálogos escritos dos personagens de ficção, vinha se contrapor um português múltiplo falado fora do domínio da norma culta. Basta assistir a Viramundo ou A opinião pública para perceber a riqueza, a diversidade de sotaques, de prosódias, de sintaxes, de vocabulários que, conforme a origem das pessoas, a idade, a situação em que se encontravam, esse cinema descobria” (BERNARDET, 2003: 282)

É bastante significativo, também, nesse processo, a influência de movimentos do cinema documentário que acontecem no mesmo período na Europa e na América do Norte, as inovações do que ficou conhecido por Cinema Verdade, na França, e Cinema Direto, nos Estados Unidos, estão bastante ligadas as possibilidades da captação do som direto que permitem a interação e observação do ambiente, unindo a imagem a um universo sonoro variado; tanto as vozes daqueles que estão em cena e o som ambiente até as vozes e ruídos produzidos pela própria equipe de filmagem.

As inovações técnicas, portanto, aliadas ao momento sociocultural no Brasil, faz com que as implicações estéticas nos filmes documentários sejam em parte distintas da forma que se deu no exterior. A forma de se fazer documentários por aqui, ainda que tenha se influenciado pelos procedimentos modernos, não se transforma totalmente. No Brasil, o “início dos anos 60, marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade”. (BERNARDET, 2003: 11).

Enquanto o Cinema Verdade e o Cinema Direto abrem mão, de certa forma, do uso da voz *off* onisciente e onipresente, dando mais valor ao universo sonoro da cena; porque os dois movimentos atem-se ao momento da filmagem, enquanto um se interessa pela transformação do real motivada pela filmagem, o outro procura registrar o real acompanhando o decorrer das ações, “quase” como se a

equipe de filmagem não estivesse presente. Aqui, ainda que certos filmes incorporem o encontro com o outro, as falas desse outro, no caso o povo brasileiro a quem a produção de documentário se volta nesse momento, estão organizadas no filme como parte de uma estrutura maior. Portanto, o que está em jogo aqui não é o momento da filmagem, e sim o discurso que o filme constrói a partir das imagens e sons captados. As falas estão ali marcando sua diversidade, mas existe uma voz que organiza e direciona a maneira que o espectador deve receber aquilo que está vendo e ouvindo. Sobre *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964):

“Tem-se a impressão que a intensidade dos depoimentos dos camponeses ainda provoca desconfiança. Uma voz off faz a análise política das cenas mostradas, fornecendo dados sociológicos. As vezes parece cumprir um papel figurativo e estar ali por obrigação. A narrativa em off modula a intensidade do que surge na tela, dando uma conotação política mais didática.” (RAMOS, 1999: 6)

A interação, própria as novas maneiras de se fazer documentários na época, costuradas por uma narração em *off*, são elementos presentes em parte dos filmes da “Caravana Farkas”. A interação acontece de maneira breve e retraída, identificamos um entrevistador quase sempre pela voz, vez ou outra, quase que por descuidos, aparece na imagem. Percebemos que está ao lado da câmera, pois é para onde o olhar do entrevistado, normalmente, se dirige. O entrevistado está ali com uma função bastante específica, transmitir uma informação verbal enquanto representante de um determinado grupo da tradição popular que o filme se interessa. Raramente é focalizada uma figura, busca-se a multiplicidade de falas que são organizadas pela voz do locutor, essa sim, nunca vemos na imagem, seu discurso é claro e sempre encadeando as imagens, tendo, o conteúdo uma importância predominante.

Rastejador (Sérgio Muniz, 1970) é um filme interessante de se pensar a interação e articulação das vozes, pois da mesma forma que os filmes mais

ligados a um “modelo sociológico”, começa com a voz *off* onisciente localizando o espectador no universo popular que focaliza, dando abertura aos primeiros momentos de interação/entrevista entre a equipe do filme, que não vemos⁸, e um rastejador, que está sentado diante da câmera respondendo a perguntas que lhe são feitas. Em um dado momento passamos a ver o rastejador demonstrando algumas plantas que são essenciais para a sua sobrevivência em meio a caatinga, enquanto isso, ouvimos uma voz em *off* muito diferente daquela do início do filme, agora, ouvimos o mesmo sujeito que vemos na imagem, quase até o final do filme somos conduzidos pelo universo do rastejador a partir da sua própria voz. A interação, aqui, é desarticulada através da montagem, e o esquema “pergunta e resposta” do início do filme é substituído pela sincronização posterior do som e imagem sem recorrer a uma voz “exterior”.

Se em *Rastejador* a “voz do dono” é contestada em *Hermeto Campeão* (Thomaz Farkas, 1980), ela desaparece. O filme atém-se o tempo todo ao momento da filmagem, a câmera acompanha a rotina do músico, e a interação, aqui, se desenrola entre a banda e a família do personagem. O estilo direto assume com independência a articulação narrativa, ainda que a interação entre a equipe seja suprimida, é interessante pensar nesse movimento do filme de singularizar o personagem, a partir da redução do enfoque. Observamos Hermeto a partir das suas próprias marcas de subjetividade, a voz *off*, por ser do próprio “personagem”, e acompanhar suas atividades diárias, ganha aqui um caráter reflexivo pela forma peculiar de lidar com o mundo.

Esses caminhos localizados dentro dos filmes da “Caravana” não deixam de estar relacionados ao surgimento de “respostas (...) aos limites da tendência “sociológica” que se encontra em curtas documentais que buscaram “promover” o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso” (LINS, MESQUITA,

⁸ exceto em um momento do filme que o técnico de som foi claramente colocado em cena, ele não aparece por um instante ou outro, ele fica sentado ao lado do entrevistado durante todo o plano, o que mostra que a exposição do aparato de filmagem foi uma escolha consciente do realizador.

2008:23). Dentre os filmes abordados por Bernardet (2003) que despontam questionamentos a esse modelo, *Tarumã* (Mario Kuperman, 1975) é, para mim, um dos mais inquietos, pois parte de algo que interrompe a equipe do filme no desenrolar da filmagem. Mas, em *Tarumã*, a intervenção não parte do documentarista e sim da personagem. A emergência da “voz do outro” desestabiliza por completo a linguagem que coloca enquanto fonte única de um discurso totalizante, “essa linguagem impede a emergência do outro” (BERNARDET, 2003: 214) que inclui o outro na sua estrutura sem que este modifique um pensamento, excluindo qualquer ambiguidade.

A entrevista (Helena Solberg, 1966)⁹ é um filme que se destaca no contexto em que foi lançado, não só por fundar o cinema moderno de autoria feminina no Brasil, como bem destaca Karla Holanda, mas, principalmente, por contrapor em sua linguagem o uso totalizante da voz over, além de focalizar seu interesse não pelo "outro" oriundo de uma realidade socio econômica distinta, mas "seus semelhantes em gênero, raça, classe e idade" (HOLANDA, 2018: 43). A diretora entrevista dezenas de mulheres entre seus 19 e 27 anos de idade, todas de classe média alta, e, sem que as suas identidades sejam reveladas, elas falam sobre suas relações com o casamento, sexo, virgindade, pecado, filhos, estudos e trabalho. O filme é construído a partir da articulação dessas entrevistas em voz over e de imagens de uma noiva se preparando para o casamento. Tencionando, dessa forma, os dilemas, desejos e dúvidas vivenciados por essas mulheres, sem que o filme emita um discurso que os organize.

"As vozes anônimas das mulheres constroem um discurso contraditório, como por exemplo "eu gosto muito de liberdade, liberdade que acho que não teria

⁹ "sem fazer alarde desse aspecto, *A entrevista* é o primeiro filme a abordar a classe média brasileira, e não *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) como a história costuma ensinar" (HOLANDA, 2018: 43) "pode-se dizer que outros diretores e filmes do período foram igualmente omitidos, mas só se poderá entender como natural a ausência de Helena e seu filme na história sob justificativa de sermos uma sociedade habituada a minimizar os feitos das mulheres" (HOLANDA, 2018: 41).

no casamento (...). Se não tivesse casado, acho que estaria eternamente infeliz, não satisfeita comigo mesma". Nem por isso haverá voz over tentando realinhar um discurso, o filme aceita o desacordo de vozes. Colocando-se ao lado das mulheres entrevistadas, a diretora não tem diagnóstico a dar, aquelas incertezas e titubeios também são seus" (HOLANDA, 2018: 43)

Cabra Marcado Para Morrer (Eduardo Coutinho, 1984) é um filme que parte da ficção para inaugurar novas formas de lidar com o outro no documentário. A história de 1964 parte do assassinato de um líder camponês, o que o coloca em sintonia com a apropriação do cinema como difusor de pautas progressistas com finalidade didática, no entanto, são os próprios camponeses convocados para atuarem nessa reconstituição. E depois que as filmagens são interrompidas Coutinho vai ao encontro desses mesmos camponeses. A interação entre o cineasta e os personagens do filme de 1964 estabelece um diálogo que se modifica conforme cada um exprime diferentes relações com a situação posta no momento da filmagem. O realizador, mesmo como mediador, se coloca enquanto parte constituinte do gesto do filme e em nenhum momento se exime dos conflitos ali expostos. O que está em jogo, não é um sistema particular e/ou geral, mas o próprio filme que permeado por fatos e pessoas está em constante reformulação.

Depois de *Cabra* Coutinho faz do encontro parte constituinte do seu método de filmagem, a conversa, como estratégia de se aproximar do outro, articula assuntos, a princípio, "menores" que vão delimitando as singularidades de cada indivíduo, resistindo a qualquer tipo de conceitos pré-estabelecidos sobre o universo a ser tratado em cada filme. Sobre a singularidade nos filmes de Coutinho, João Moreira Salles diz:

"por ser único, o singular é sempre frágil. Sobre ele pesa a constante ameaça de desaparecimento perante a violência das generalizações. Retratá-lo deixa de ser apenas uma questão de estética, para

se tornar também de ética, pois significa protegê-lo. É impossível distinguir uma coisa da outra na obra de Coutinho” (SALLES apud LINS, 2004: 9)

A conquista do som direto inserida no contexto do cinema moderno inaugura a interação como prática possível na realização de documentários. Por meio do universo amplo de falas e ruídos captados no instante da filmagem, a interação entre as pessoas, assim como a interação com a equipe de filmagem possibilita novas formas de abordagem colocando a fala como elemento fílmico importante a ser explorado de diversas maneiras pelo filme documental, “a faixa sonora deixara de ser um apêndice da faixa visual para se tornar tão importante quanto ela” (BERNARDET, 2003: 281).

Passamos a identificar nos filmes, mesmo aqueles que só em algum momento fazem uso da interação, as categorias de fala que Bernardet (2003) aponta: aquelas produzidas pela interação entre as pessoas que o filme “simplesmente” capta e as que são provocadas pelo filme, que se dão entre a equipe e as pessoas. Quando o que interessa ao filme é a interação entre as pessoas no ambiente que as insere, o antecampo é normalmente oculto, não se coloca como parte da cena, o que não significa a sua anulação, pois qualquer filmagem pressupõe um antecampo, no entanto nessa configuração ele se filia ao olhar, se enuncia como corpo que observa. Enquanto que na medida em que o filme se interessa em provocar situações que incite a fala das pessoas, o antecampo passa a ter uma presença ativa na cena, ainda que não explicitamente, seja exposto somente pelo som ou aparições acidentais, ele passa a fazer parte da cena, sendo incorporado como parte do filme e indutor de situações a serem compartilhadas entre quem filma e quem é filmado. A partir dessa operação existem formas de se articular essa exposição, e acabam se relacionando com o tipo de discurso e "efeitos de verdade" que o filme constrói a partir do registro documental.

Nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação [entre “documentarista” e “documentado”]. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós* em *eu e ele falamos de nós para vocês*. (...) Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, hesitantes no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo. (SALLES, apud BOSCHI, 2013: 1)

A partir dessa reflexão levantada por João Moreira Salles, podemos pensar em como a interação como prática no documentário vem se alterando, na medida em que a noção de sujeitos com identidades fixas¹⁰ não dá conta das subjetividades que entendemos como “cambiantes em sua indefinição, mobilidade, fluidez e incompletude, em constante redefinição no contato e na experiência” (BOSCHI, 2013: 3).

A essa unidirecionalidade da fórmula “eu falo sobre ele para nós” está ligada a noção de real e representação que sempre esteve agarrada a tradição do documentário, que opera a partir da lógica que um sujeito fala sobre um objeto. Nesse regime, ainda que haja interação, o antecampo se encontra em recuo, ainda que apareça “acidentalmente” não é incorporado como parte da cena. Ocupa um lugar de estabilidade, agindo como indutor de falas objetivas, o encontro, aqui, é regido pela busca de algo específico. Isso é facilmente identificado pela postura do documentarista que se coloca como autoridade, algo

¹⁰ É importante relativizar essa noção quando lidamos com construções identitárias de grupos racializados, pois vivemos em uma sociedade estruturada pelo racismo, portanto a identidade racial é um olhar sócio-histórico construído pelo fenótipo e suas marcas fazem com que a raça não possa ser considerada fluída (principalmente para os grupos que sofrem com o racismo) como podemos pensar quanto ao gênero, sexualidade e outras classificações (Lia Vainer Schucman em entrevista a The Intercept Brasil, acessado em: <https://theintercept.com/2018/01/12/ver-o-racismo-como-um-problema-dos-negros-e-um-privilegio-dos-brancos/>)

que é intensificado quando o diálogo acontece com o outro de classe, pois “há um desejo prévio de se obter algo que se sabe (ou se julga saber) sobre alguém, ou seja, há um objeto pré-determinado (uma “realidade” previamente dada) para este projeto de filme” (BOSCHI, 2013: 7).

Na montagem é dado o desfecho e é onde o filme é “lapidado” para que se encaixe no projeto previamente idealizado, normalmente é nesse momento que o antecampo, que por algum motivo fora exposto na filmagem, é, por fim, cortado, deixando somente parte da interação que ainda se faz imprescindível para a inteligibilidade do discurso prévio do filme.

Na medida em que essa voz autoritária deixa de ocupar a centralidade do discurso fílmico, o realizador do documentário passa a se reconhecer como parte desse processo dialógico na experiência interativa. A partir do encontro com o outro a postura do realizador se altera, e, gradativamente, a noção sujeito e objeto se dissolve a partir da fragilização dessa unidirecionalidade, é aí que entra, como indica Salles, a fórmula “eu e ele falamos de nós para vocês”.

A voz autoritária acredita atestar a “verdade” de determinado discurso a partir da dinâmica do particular/geral, atribuída por Bernardet ao “modelo sociológico”, portanto, a partir do momento que o documentário passa a desconfiar da existência de uma verdade prévia, incorpora o dialogismo¹¹ no discurso fílmico e, também, a experiência da realidade vivida durante o processo particular de cada filme.

Não se trata, portanto, de buscar adaptar o que se filma a um projeto prévio, mas sim de adaptar-se ao que se filma e que se produz na própria filmagem, acolhendo o que ela tem de imprevisível. Submete-se

¹¹ Dialogismo, aqui entendemos, por um diálogo que se estabelece no embate entre dois discursos, onde um é agregado ao outro. Ambos os discursos se interpenetram e são simultaneamente modificados pela co-presença do outro.

o projeto a seu trajeto, e não o contrário. (BOSCHI, 2013: 13)

Essa posição frente ao documentário reflete na forma que se dá a aproximação com o outro e a postura do realizador em relação aos personagens do filme. Inaugurado por Jean Rouch, a partir de *Crônica de um Verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961), e levado adiante por outros documentaristas, a interação é tida como um diálogo que se expande entre todos os envolvidos, onde o realizador incita uma conversa a partir de provocações que resultam em reações imprevisíveis.

A imprevisibilidade das reações muito se dá pelo indício performático das interações sociais, a cada situação da vida pública, nos comportamos de determinada maneira pela consciência que temos da imagem que transmitimos ao outro. A isso se soma a ideia que a nossa identidade é permeada por uma subjetividade oscilante a partir da negação de uma crença em identidades pré-fixadas, e, quando colocados diante de outros em cena, a interação é acrescida de uma afetação entre os que se encontram em diálogo, e, dessa forma, nos constituímos enquanto “nós”. “O dialogismo como próprio dos processos de subjetivação nos leva a pensar no sujeito não como um “eu”, nem propriamente como “outro”, mas como um “nós”, situado no meio do caminho, num entre.” (BOSCHI, 2013: 3).

Comolli (2008) identifica uma situação de fala comum no documentário: o que ele chama de destinatário, “esse que se encontra na câmera, ao lado da câmera ou atrás da câmera”, é quem faz as perguntas “as vezes mudas e frequentemente apagadas na edição de som e a quem se dirige o narrador, aquele que fala no campo visível.” Esse destinatário colocado fora-de-campo não está fora da cena, ele é o condutor da narrativa, ele faz perguntas e ouve aquele que fala, mas a opção da sua retirada transforma o diálogo em um monólogo imaginário, uma confusão se instala entre esse ser ausente, a própria câmera, e o espectador. Esse conjunto de escuta é estruturante e determina a

mise-en-scène do que fala, que concebe o trajeto e a destinação da sua narrativa, isso provoca a destinação de um só “ouvinte”, o espectador, o único que está de fato fora da cena. Esse distúrbio de direcionamento faz com que ele se dirija a si mesmo “torna-se seu próprio auditório”, é essa “reduplicação que estabelece o monólogo e simultaneamente o trabalha e o cinde em um diálogo impossível”. “O sujeito da palavra filmada privado da referência de um auditor estabelecido em um lugar fixo, se vê na obrigação de inventar em campo um dispositivo de escuta que permitirá sua palavra” (COMOLLI, 2008: 88) é aí que se dá a necessidade da auto mise-en-scène do personagem.

“A fotografia e a televisão conjugadas acenaram para cada um de nós com uma promessa de imagem e, em todo caso, uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, a mostrar, a oferecer ou a esconder, afinal, a colocar em cena. Uma preocupação moderna: a preocupação com a imagem.” (COMOLLI, 2008: 53)

A constante produção e compartilhamento de imagens audiovisuais estão cada vez mais difundidos, portanto é muito claro para a maioria a noção da condição de ser filmado. O cotidiano é colocado em cena a todo momento “a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em constante performance de si mesma” (BRASIL, 2013: 1). O resultado desse processo de mediação em que esse “ator social” decide entrar no jogo proposto pelo realizador, atuando para a câmera o que deseja mostrar de sua vida, permite que este possa emitir um discurso, que não seja portador de uma verdade, mas com o fim de contar uma história que comova, o cineasta ou o espectador, dessa forma, o “conteúdo” da fala de cada um passa a ser compreendido como parte de sua auto mise-en-scène e não como atestação de uma realidade.

Aquilo que começa com um forte caráter de documento bruto, a partir da captação de som sincrônico a imagem “como se um fragmento da realidade

tivesse sido transportado sem elaboração do mundo para a tela” (BERNARDET, 2003: 285), é transformado, na medida em que se começa a incorporar a noção de performance, e também da incorporação no filme daquilo que é específico do procedimento do documentário. O não controle daquilo que o constitui, pelo constante embate a partir da presença do outro. Esse pensamento muito se relaciona ao que Comolli diz “a mise-en-scène documentária é fundamentalmente compartilhada” visto que o fazer documentário é uma processo aberto, dialógico, pautado pela imprevisibilidade da relação com o outro.

“Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a mise-en-scène deles. A mise-en-scène é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as mise-en-scènes que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir.” (COMOLLI, 2008: 60)

Sobre o dispositivo espacial da “entrevista” Bernardet (2003) analisa que nesse momento do encontro tudo acaba se dirigindo, por meio do olhar e da fala, ao realizador, que está instalado no “centro imantado” que, como explica o autor, “é o lugar ao lado da câmera onde se encontra o diretor (ou atrás da câmera se ele mesmo estiver operando)”. No entanto, ainda que aquele que se encontra em cena se dirija a esse “centro imantado”, a consciência da performance de si e do que pode o aparato cinematográfico, o coloca em diálogo, também, com aqueles que futuramente vão ver esse filme, como nos atenta Comolli, é essa noção que incita o monólogo do entrevistado. Tanto a noção de que tudo se dirige ao realizador quanto o fato do sujeito em cena falar “sozinho” muito se dá pela opção de retirada, na montagem, dos momentos de interação onde o realizador age na mediação entre o encontro que se dá em tempo real e o que vai a ser o

filme no final. São nesses momentos que o antecampo se expõe, assim como todo o aparato de filmagem indicando um deslocamento dessa situação de fala comum no documentário, como uma “estratégia anti-ilusionista que expõem-se criticamente os mecanismos e meandros da representação e dos processos de construção de verdade.” (BRASIL, 2013: 250)

Filmes contemporâneos, atravessados por questões das mais diversas, fazem uso da interação articulando abordagens e procedimentos que, ao reconhecer noções fundamentais que sempre estiveram latentes na produção de documentários, continuam reativando questionamentos ligados ao encontro entre sujeitos provocado pelo aparato de filmagem, e, por meio da interação, problematizam a entrevista enquanto lugar seguro enriquecendo a dramaturgia e as estratégias narrativas.

III EXPOSIÇÃO DO ANTECAMPO: UMA QUESTÃO ÉTICA E ESTÉTICA

" - Mas eu acho que nós dois estamos enganados. Porque se nós dois, de maneiras diferentes, merecemos o filme, as pessoas e o mundo não merecem um filme sobre nós.
- Será?" (trecho *Os dias com ele*)

" - pronto! vocês estão filmados por Darel.
- Agora a gente vai entrar no seu filme?"
(trecho *Mais do que possa me reconhecer*)

Partir do conceito de antecampo para pensar esses dois filmes brasileiros recentes é um exercício de localização desses corpos que estão produzindo imagens no espaço atrás da câmera. Refletimos sobre a maneira que se dá a aproximação com seus personagens, e como compartilham a intimidade, seja por meio de um processo com embates e conflitos ou, ainda, criando um pacto amigável. Nos dois filmes a exposição do antecampo se apresenta enquanto um gesto ético, pela maneira explícita em que articula o encontro com o outro, e também estético, por ser um recurso estilístico que vai contra as operações ilusionistas, questionando a centralidade do/a realizador/a.

A explicitação da mediação faz com que seja possível que analisemos atentamente o próprio método, na medida em que diferentemente de uma câmera que observa, "a exposição do antecampo torna o olhar situado, participante, engajado; olhar que não apenas contempla, mas que sofre, concretamente em cena, os afetos do mundo" (BRASIL, 2013: 2). E quanto mais nós, enquanto espectadores, somos lembrados da maquinação que é o processo de se fazer um filme, mais imaginamos o quanto que a relação pode ser intensa na cena, pois tudo passa a nos acusar o caráter artificial, mediado e fraturado do diálogo, traço importante que nos incita a reflexão.

A estratégia no domínio do documentário em que o processo de produção do filme se explicita, é agregado, como analisa André Brasil, a noção de performance como um importante traço formal na exposição do antecampo, já que “no ato de filmar a vida de outrem (suas *mise-en-scènes* individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista” (BRASIL, 2013: 3). E a medida que os próprios personagens convocam o antecampo, fazendo questionamentos a equipe, se interessando, também, pelo que faz estarem ali, o filme, dessa maneira, não resulta do “gesto soberano do diretor” mas daquilo que aquele diálogo vai revelar sobre ele, colocando em cena, também, sua dimensão performática.

É notável, em grande parte dos filmes que fazem uso da interação e da exposição do antecampo uma relação menos crítica e mais apaziguadora “no qual a mediação deixa de ser problema e a relação se acomoda a uma questionável, mas não questionada, simetria” (BRASIL, 2013: 7). A isso muito contribui o desgaste do recurso utilizado de forma automática pela mídia de forma a naturalizar “a percepção da imagem como artifício, percepção esta que não vem acompanhada – eis o paradoxo - de uma performance crítica de efetivas implicações no plano das ações” (BRASIL, 2013: 7). Dessa forma pensamos que a opção por expor o antecampo como estratégia reflexiva, a partir de sua incorporação enquanto método intrínseco ao pacto documental, se dá em oposição a apropriação automática e domesticada nos meandros da produção de imagens. Método, aqui, é pensado a partir do que entende Ilana Feldman “como um conjunto de regras diegéticas e procedimentos estéticos sobre o qual trabalhará, afetiva, reflexiva e experimentalmente, o documentarista” (2012: 41).

Se o caráter performativo das imagens é ressaltado, isso não deve nos eximir da mediação da linguagem, seus desenhos e lacunas. Parece-nos promissor, nesse sentido, nos mantermos atentos às escrituras polifônicas, em suas várias possibilidades de atualização. Há o filme, o trabalho de construção

cinematográfica, mas nele, a voz do diretor não é absolutamente soberana, mas atravessada e afetada por outras vozes, a ficção fissurada pela interpelação do outro. O antecampo expõe, nesse caso, uma voz entre outras vozes, sem negligenciar assimetrias e dissensos. (BRASIL, 2013: 17)

Ao pressupor que pela presença da câmera existe um outro que nos observa e que não faz parte do mesmo jogo de interação vivenciado no momento da filmagem, aqueles que se encontram no espaço da cena passam a agir com isso em mente, direcionando de certa forma a ação como parte de uma encenação.

A partir da maneira que cada filme se apropria das alterações provocadas pelo instante da filmagem, pode-se identificar formas de se conduzir a interação que ora buscam minimizar os impactos que desestabilizariam o que estava previsto no projeto, ora incorporam o que não se pode prever colocando em relação ao que se idealizava, tencionando a noção de controle. Esse gesto pode ser identificado a partir da exposição do antecampo, que coloca em cena as estratégias de abordagem e condução abertas às indeterminações do trajeto, explicitando de que forma os discursos se interpenetram e são modificados pela co-presença.

“Colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma relação particular que passa por uma máquina, isso tem sentido, envolve uma responsabilidade, mesmo que completamente banal. Dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação (...). E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro.” (COMOLLI, 2008: 86)

A postura do realizador, mesmo na instância em que se situa fora da cena, em um antecampo recuado, a filmar, e posteriormente a montar o filme, muito nos diz sobre como aquele filme está disposto a lidar com o outro.

“No cinema em geral, no cinema hollywoodiano clássico, que ossificou essa estrutura, uma clivagem radical será estabelecida entre, por um lado, o que diz respeito a ficção e ao imaginário (o campo, o fora-de-quadro antes, como lugar jamais recuperável imaginariamente, lugar eminentemente simbólico onde se maquina a ficção, mas onde ela não penetra).(...) Ora, em Lumière, campo, fora-de-campo, antecampo permanecem infinitamente mais permeáveis; as fronteiras são frouxas, ou melhor, porosas (...) precisamente por causa da fraca carga ficcional desses filmes.” (AUMONT, 2004: 41)

Jacques Aumont (2004) ao discorrer sobre os filmes dos irmãos Lumière chama atenção para o “campo” e como ele se desdobra na concepção da imagem em movimento. O autor parte da correlação entre pintura e cinema, para pensar o lugar que ambos ocupam na história da representação, ou como ele mesmo diz na “história do visível”. O quadro, como também o enquadramento, define por si só o campo, lugar que centraliza a representação, e a partir de uma relação espaço-tempo estabelece o imaginário, algo primordial para a ficção, ou no caso das “vistas Lumière”, que podemos entender como um registro documental, é onde acontece a ficcionalização do real. A partir do momento que se constitui o campo, o fora-de-campo é estabelecido, e também incorporado pela ficção. O autor localiza ainda um “fora-de-campo mais radical” que não necessariamente pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo, seria aquilo que está na própria câmera e atrás dela, o antecampo.

Naquilo que constitui o regime representativo clássico, o antecampo é o lugar do que deve estar oculto, pois a ele está atrelado o olhar e corpo de quem projeta a cena. Essa operação, na ficção, é, normalmente, deslocada para o espectador, o ponto de vista da câmera se confunde com o espaço que o espectador acessa o universo ficcional. No regime documental, ou ainda na ficção menos engessada, essas duas zonas, a da “cena” e a que “olha” a cena estabelecem

um contato, que pode ser mais ou menos explicitado, mas raramente é negado, pois se sabe, de antemão, que tanto aquele que filma quanto aquele que é filmado estão localizados na origem comum do real. A relativização da distância da câmera ao objeto filmado, ou vice-versa, é que vai estabelecer o equilíbrio, ou não, desse encontro.

Tomando o cinema brasileiro como lugar de investigação André Brasil (2013) se debruçou a pensar a exposição do antecampo como um traço formal da performance. Não são poucos os filmes que explicitam esses sujeitos localizados atrás da câmera e o faz como estratégia de viés anti-ilusionista. O próprio documentário moderno se articula dessa forma, ainda que em diferentes níveis. Ao questionar a enunciação clássica e o lugar de “verdade” que supõe ocupar por se afastar do universo filmado, os documentários que apostam na estratégia reflexiva criam um deslocamento no gesto de explicitar os aparato que está em jogo na feitura de um filme. “Como resposta a uma demanda crítico-reflexiva, a exposição do antecampo produz uma oscilação, ou melhor, uma espécie de jogo dialético entre aproximação e distanciamento.” (BRASIL, 2013: 4).

O movimento proposto por parte dos filmes modernos de ir ao encontro do universo do outro, é consciente de como o cinema, captação de som e imagem, opera a mediação que permite o diálogo, e ao mesmo tempo, colocam em evidência aquilo que os separa desse “outro” através da linguagem (pois ao diretor cabe a montagem das imagens e a pós-sincronização do som). Ao optarem pela interação como abordagem, o realizador abre possibilidades para lidar com o acidental, e a reflexão se dá no decorrer dessa relação. É a partir desse gesto que são abertas possibilidades para o surgimento de personagens “que, não raro, convocam o antecampo, endereçam à equipe questionamentos desconcertantes, cientes da presença da câmera, de sua participação no filme e da construção performática da própria imagem.” (BRASIL, 2013: 5) .

“o enquadramento institui uma relação entre a posição da câmera e a do objeto, ele estabelece uma superfície de contato imaginário entre essas duas zonas, a do filmado, a do que filma. (...) lembramos, em particular, o figurante que se entrega a uma valsa-hesitação, evidentemente improvisada, mas *encenada* assim de maneira particularmente ostensiva com o espaço ficcional e até mesmo com o câmera” (AUMONT, 2004: 39)

Há um breve momento em *Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974) que uma das crianças ao se colocar diante da câmera diz não saber o que dizer, e, nesse momento, ouvimos pela primeira vez a voz de Raulino, que durante todo o filme esteve operando a câmera, ele diz “vai, conta uma história” e a criança se intimida. Ainda que seja discreta, a exposição desse antecampo coloca em evidência esse território compartilhado entre Raulino e a errância dessas crianças. Ao mesmo tempo que constitui o antecampo como um lugar de escuta e silêncio, a câmera é ponto de interação “a câmera se impõe, é vista, ela atrapalha. Longe de ser escondida, “esquecida”, está presente, é um obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la.” (COMOLLI, 2008: 55)

Na produção nacional de filmes documentais recentes não são poucos aqueles que convocam o antecampo como um espaço ainda problemático, de maneira a questionar a estratégia interativa “experimentando (na pele) seus limites, sempre na iminência do colapso” (BRASIL, 2013: 12). A noção de antecampo fragiliza a noção da câmera enquanto objeto do olhar, sua exposição revela aquilo que está associado a esse olhar, interage, sente e devolve ações e reações. Aquilo que não vemos, ou o que o cinema ficcional tradicionalmente esconde, se mostra para o documentário tão revelador quanto aquilo que câmera mostra.

A interação pode se dar de diversas formas, desde o total ocultamento e distanciamento do diretor e equipe do filme na cena, ou ainda, quando essa presença se dá somente de forma audível mas não visível. Me lembro de um

momento do filme *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009) onde uma das personagens está diante da câmera falando sobre algo que lhe fora perguntado, mas nós espectadores não tivemos acesso a essa pergunta vinda, provavelmente, da diretora, e depois de um momento de silêncio a personagem passa a fazer perguntas sobre o microfonista e o operador de câmera, nesse caso, o antecampo é sugerido pela maneira que a personagem devolve o olhar à equipe, tornando presente aquilo que não é concretamente visível.

Doméstica (Gabriel Mascaro, 2012) parte de uma estratégia que desloca radicalmente o lugar da câmera e do antecampo na interação entre sujeitos. Os adolescentes ao filmarem suas empregadas domésticas operam a câmera, compõem o quadro e estabelecem diálogos com elas transparecendo o tempo todo relações de afeto e poder. Aqui o espaço da enunciação, segundo Aumont, onde se materializa o antecampo, ocupado pelos adolescentes, não se abstém do espaço do drama, aquilo que constitui o campo de visão da câmera onde “tudo o que vemos na tela é permanentemente impregnado por um gesto que sabemos não ser o do cineasta, mas de alguém inteiramente inserido naquelas relações” (GUIMARÃES, 2015: 30).

III.i OS DIAS COM ELE

Os dias com ele (Maria Clara Escobar, 2013) vem agrupar-se a esse conjunto de filmes a problematizar esse espaço fílmico, ocupado pela diretora, que é ao mesmo tempo filha do personagem do filme, colocando-o na centralidade de um conflito que se estabelece entre espaço da enunciação e espaço da cena. A partir da confusão entre o que está disposto no campo, fora-de-campo e antecampo o filme se constrói no caminho a descobrir como “inventar um pai com o cinema”, ao mesmo tempo em que se inventa “uma cineasta com o pai”¹².

Carlos Henrique Escobar, intelectual e dramaturgo, foi perseguido e torturado pelo regime militar no Brasil, vive em exílio voluntário até hoje em uma pequena cidade de Portugal. Sua filha, Maria Clara, que pouco conviveu com ele, decide ir visitá-lo para fazer um filme, mas a sinopse já adianta as futuras “descobertas e frustrações de acessar a memória de um homem e de um período da história brasileira cheio de lacunas”¹³. Essas informações já nos indicam que o filme parte de uma abordagem íntima, onde pai e filha se colocam frente a frente dando início a um diálogo que evoca uma grande questão histórica. No entanto, o filme opta por um procedimento que expõe a vontade de controle e as contingências do acaso, revelando o processo em que a relação pai e filha também se mostra cheia de lacunas. Ainda que o filme aposte na palavra, ele opera a partir de um método que diz muito sobre o pouco que se sabe um do outro, e que nem tudo é possível de se compreender na relação entre quem filma e quem é filmado.

No primeiro plano do filme vemos Carlos Henrique sentado voltado para a câmera no centro do quadro, pequenos movimentos de zoom da lente e sons de

¹² comentário de Cezar Migliorin ao filme *Os dias com ele* na 16^ª Mostra de Cinema de Tiradentes lido a partir do artigo de Carla Maia (2014)

¹³ sinopse oficial: Maria Clara mergulha no passado quase desconhecido de seu pai, Carlos Henrique Escobar. As descobertas e frustrações de acessar a memória de um homem e de um período da história brasileira cheio de lacunas. Ele, um intelectual preso e torturado durante a ditadura militar, não fala sobre isso desde aquele tempo.

manuseio de equipamento indicam os últimos ajustes, imaginamos que Maria Clara ocupa esse espaço atrás da câmera e se prepara (o que é confirmado posteriormente em alguns momentos em que a diretora invade o campo). Ele está inquieto, olha para o extra-campo, olha para o antecampo e pergunta: pode começar? Sem que haja resposta audível, talvez por algum sinal que lhe fora direcionado, Carlos Henrique começa a falar do que se trata o filme que vamos ver dali em diante. É a partir dos pequenos ajustes de câmera e som e a direção do olhar de seu personagem que o filme nós dá uma pista de como irá operar dali em diante. Os ajustes de quadro e volume vacilantes de Maria Clara que, sem ainda dizer uma palavra, já se mostra incerta e receosa, enquanto, seu pai, está tomado de entusiasmo e certeza do que veio fazer ali.

São vários momentos como esse descrito que vamos nos deparar ao longo do filme, a montagem que opta em manter no corte final a exposição desse antecampo vacilante é expressiva e aposta no caráter processual do filme. A disposição espacial da entrevista está presente em quase todo o filme, mas, ainda que Maria Clara ocupe o lugar da diretora/entrevistadora, tem dificuldade em fazer as perguntas que preparou para seu pai. Desde o início uma possível relação sujeito-objeto entre eles se apresenta como um fracasso.

Em um momento, ainda no início do filme, em que a câmera volta a enquadrar Carlos Henrique frontalmente, depois que Maria Clara coloca a lapela em cena e volta a ocupar o antecampo, recebe de seu pai um papel onde estão descritas, como ele mesmo diz: “as perguntas a se fazer sobre minha formação filosófica ou quais são meus estudos, ...” Com dificuldade pelas interrupções de seu pai Maria Clara toma a fala pra si e passa a conduzir as perguntas que pretendia fazer, depois de ouvi-las atentamente seu pai contesta: “isso proporcionaria que eu começasse com um certo nível de mentiras...”. Carlos Henrique tem a segurança completa de sua própria performance. A partir desse momento não veremos mais, ao longo do filme o mesmo entusiasmo de Carlos Henrique como no início, já que as perguntas que Maria Clara insiste em fazer não fazem parte do filme que ele imagina que será feito sobre si.

“O que acontece com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que se tornam, assim, personagens do filme? Ele nos atraem e nos retêm, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema.” (COMOLLI, 2008: 175)

É curioso pensar que se esse filme tivesse sido montado partindo da total supressão do antecampo, filiado a uma relação sujeito/objeto, ele seria um fracasso, pois é justamente a partir da relação que se cria entre Maria Clara e Carlos Henrique que o filme estabelece esse diálogo e confronto da sua forma própria de narrar. Portanto a opção de manter a exposição do antecampo na montagem e ainda o fazer de forma a criar um método para que isso seja feito de forma gradual, faz com que o espectador compartilhe de forma gradativa a inserção da Maria Clara no filme. Aquilo que no início não parece ser uma opção termina sendo inevitável para o desenrolar das ações nas quais ambos estão em cena.

“no início eu achei que ia ser uma única entrevista, eu ia chegar lá e ia fazer perguntas diretas e ele ia me responder e ia estar tudo resolvido em um único encontro, mas o filme se tornou um processo de seis meses no qual ele, entre me negar informações e dar algumas outras, fomos construindo essa relação e esse filme” Maria Clara Escobar ¹⁴

Em cenas contemplativas que se dispõem entre as cenas de intervenção mais direta, o antecampo recuado se põe a observar o cotidiano de seu personagem, em momentos em que está, sempre dentro da casa, comendo, lendo, vendo televisão, fazendo exercícios. A forma como a câmera enquadra esses planos, em sua maioria fixos, sempre se colocando diante de algum obstáculo físico, pilha de livros, parte de uma cortina, cadeiras, não permite que a filha obtenha

¹⁴ entrevista concedida ao programa da TV Cultura, Metrópolis, acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=vJgdxs8MOVm>

do pai sua imagem “inteira”. Aqui, a dificuldade de “alcançá-lo” por meio dessas obstruções físicas dialogam com a dificuldade apresentada pela verbalidade durante os diálogos.

É curioso também, os momentos em que vemos Carlos Henrique interagindo com os outros habitantes da casa, Ana, sua esposa e Emílio, seu filho mais novo. Há uma cena específica em que Carlos Henrique e Emílio discutem sobre a instalação de uma tela na janela, o menino fica claramente irritado pela teimosia do pai, que quer fazer o reparo do seu próprio jeito ainda que o filho insista que não vai dar certo. Esses fragmentos observacionais operam a partir de um distanciamento, mas o fazem de uma forma que Maria Clara se mantém presente em cena não pela presença física ou verbal mas pela forma de olhar, de enquadrar.

Comolli afirma que “filmar é filmar relações, inclusive as que faltam” (apud FELDMAN 2012: 62) e, de fato, aqui “o cinema junta o que a vida separa, criando um espaço comum em que as lacunas, as distancias e as disputas não são suprimidas, mas constitutivas da própria cena e dos sujeitos filmados, ambos permanentemente inacabados.” (FELDMAN, 2017: 218).

Um filme que é construído a partir da forma que organiza o questionamento do próprio método é, sem dúvida, dotado de coragem e “não evita o mal-estar, os desentendimentos e o desencontro, ao mesmo tempo em que assume a dificuldade de compreensão, a precariedade dos meios e a opacidade da linguagem como elementos constitutivos não apenas das relações familiares em jogo, mas, sobretudo, de sua matéria fílmica” (FELDMAN, 2017: 216).

III.ii MAIS DO QUE EU POSSA ME RECONHECER

Em *Mais do que eu possa me reconhecer* (Allan Ribeiro, 2015) o antecampo é fundamental no que emana do filme e que promove a intimidade a partir do registro do cotidiano. A partir do jogo sutil da interação entre campo e antecampo é dado um espaço dramático que não rivaliza nem cria nenhuma espécie de oposição à esses dois espaços, pelo contrário, cria-se um pacto amigável e honesto em diálogo entre os filmes de Darel e o filme que Allan procura fazer.

Logo nos primeiros minutos do filme vemos o artista plástico Darel Valença Lins, em seu quarto, manuseando uma *handycam* por meio de um registro observacional. Mas logo isso se rompe, uma vez que a *handycam* de Darel passa a filmar a equipe por trás dessa câmera, passamos a ver Allan Ribeiro filmando e Douglas Soares gravando o som direto. A condução carismática de Darel, que se diverte mostrando para Allan a imagem que acabara de fazer, maravilhado com sua qualidade e fácil apagamento, nos indica sobre o que será os próximos 70 minutos restantes do filme.

O que poderia ser um documentário clássico que retrata a velhice de Darel Valença Lins, figura importante para as artes plásticas no Brasil, parte de outra tradição que tenciona o pacto com o real ampliando as possibilidades reflexivas que transformam a polissemia do registro audiovisual em pensamento. Enquanto a câmera de Allan registra suas conversas com Darel e a rotina pacata do pintor na enorme casa vazia, cenário constante de seus encontros, a câmera de Darel experiencia seu próprio corpo, essa mesma casa e seus objetos. No entrelaçamento desses registros tem-se um filme que vai muito além da exibição de uma intimidade prontamente relacionada ao universo privado e doméstico, se debruça a pensar sobre a relação que se constrói entre Allan e Darel no compartilhamento do cotidiano e das imagens que os dois fazem.

As auto-imagens de Darel, assim como as imagens de seus quadros e dos objetos de sua casa enfatizam a auto expressão dessa figura, nos colocando no campo da subjetividade, frente a frente a esse sujeito que se descobre e se reinventa, complementado pelo registro da câmera de Allan que aproxima as duas subjetividades. Aqui, o encontro com o outro se dá a partir das conversas entre os dois, nos aproximamos dessas duas figuras, suas particularidades e o que as aflige. Existe, também, em alguns momentos do filme, tensionamentos entre essas subjetividades e o espaço e as pessoas que estão fora da casa, como o momento em que Darel recebe correspondências, mas não vemos a pessoa que as entrega, ou a longa conversa ao telefone sobre uma multa, as imagens da garagem com o carro estacionado e a vista da varanda.

O dialogismo das cenas é incitado a partir dessas imagens polissêmicas presentes em todo o filme e que reverberam em um argumento que foge da autenticidade, do sistêmico que busca conclusões pautadas na verdade, é contraditório, frágil, abstrato, nos atentando para o que há de mais sensível na relação entre dois homens, e seus percursos solitários.

A solidão é um elemento recorrente nos filmes de Darel, evidenciada por ele mesmo, quando Allan pergunta “seus filmes são sobre o quê?” ele responde sem hesitar “solidão”. É interessante uma sequência de diversas imagens de um gato, localizada na cena 7 com o título “o intruso”, é a primeira vez que acompanhamos um segundo ser que vive na casa além de Darel, que o filma de perto, persegue, encara, uma maneira quase com a intenção de entrar no corpo daquele gato por meio dessas imagens, logo somos levados ao registro que Allan faz de Darel alimentando o gato com todo o cuidado e carinho. É importante destacar aqui que não é a identificação dessas duas ordens distintas de registro que criam o pensamento, pelo contrário, é a percepção dessas imagens como um só texto. A solidão aqui em jogo, posta em reflexão pelo filme expande para se pensar a solidão além da figura de Darel, afinal a maneira que Allan faz o filme também é solitária.

“Minha primeira proposta foi filmar ele pintando. Depois filmei ele me mostrando os próprios vídeos na TV. Quando fiz as primeiras experiências de montagem juntando minhas imagens com as dele, foi que percebi algo potente e que me estimulou a montar rapidamente este filme. Era uma espécie de jogo entre imagens que me fez cair intensamente neste trabalho.” Allan Ribeiro¹⁵

A alteridade é uma das grandes questões que o documentário nos apresenta, e a sua constante “atualização” exige criação e (re)invenção de protocolos. Ilana Feldman (2012) identifica em um conjunto de filmes brasileiros recentes a investida em dispositivos de filmagem que fazem recuar, ainda que em outros moldes, o antecampo. “Insatisfeitos com o fato perspectivista que afirma a impossibilidade de ver senão por meio de nossos próprios olhos, estes filmes se valem do dispositivo para justamente incluir o olhar daqueles que antes eram objetos do olhar” (BRASIL, 2013: 12-13). O antecampo onde se encontra o realizador se recolhe mas, dessa vez, para dar lugar a um outro antecampo, o daquele que filma, agora, a si mesmo “em uma espécie de curto-circuito, no qual o antecampo expõe-se abertamente, absorvido pelo campo.” (BRASIL, 2013: 13).

O gesto que retira o documentarista do momento da filmagem e permite que o espectador veja através do olhar daquele que comumente é filmado, não pode ser entendido como simples transferência de perspectiva, já que essas imagens captadas pelo personagem do filme serão incluídas como parte do material de construção do filme:

“quando o olhar coincide tautologicamente com aquilo que olha, quando o antecampo – espaço do ponto de vista que estaria excluído da cena – é absorvido pelo campo, caberia à montagem reinstaurar a distância.” (BRASIL, 2013: 14)

¹⁵ entrevista publicada no catálogo da Mostra de Cinema de Tiradentes 2015

É, portanto, a partir de operações de deslocamento na montagem que a instância enunciativa é retomada, dando continuidade ao tensionamento da mediação, reposicionando a distância ainda engajado em não embarcar na “ilusão referencial” que essas imagens podem incitar. Allan, ao colocar a música eletrônica sobre as imagens que Darel faz da cidade no final do filme, é uma tentativa de negar o caráter imediato e pouco mediado que essas imagens podem carregar.

“é como se a dimensão relacional do filme – relação entre o diretor e os personagens – fosse delegada à montagem. Ao invés de pensar onde posicionar a câmera (a que distância e sob que angulação), o diretor precisa refletir sobre a distância que tomará das imagens e do universo – afim ao seu – do qual emergem.” (BRASIL, 2013: 14)

O documentário enquanto construção cinematográfica, ainda que não faça da voz do diretor algo soberano, mas sim como uma voz afetada e atravessada por outras vozes, o antecampo exposto não ignora as assimetrias e se coloca enquanto mais um elemento dialógico da realidade que o filme propõe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A CONTINUIDADE DE UM PENSAMENTO: ANTECAMPO E ENSAIO FÍLMICO

Nos momentos iniciais dessa pesquisa eu acreditava que poderia haver uma articulação entre a prática ensaística e a forma como as suas estratégias operam a exposição do antecampo. No entanto, ainda que eu tenha revisitado o ensaio fílmico, foi difícil chegar, nesse momento, a qualquer conclusão sobre de que maneira o antecampo problematiza a prática ensaística. Talvez eu precisasse trazer filmes que de fato sejam ensaísticos. *Os dias com ele* e *Mais do que possa me reconhecer*, ainda que tenham momentos mais reflexivos que se propõem um distanciamento do momento da filmagem, como as sequências em super 8 seguidas pela voz off de Maria Clara, ou a montagem das video-artes de Darel, os momentos mais significativos de ambos estão ligados a interação e a exposição do antecampo no momento da filmagem. Portanto, deixo aqui, nas considerações finais, parte do que foi trabalhado sobre o ensaio fílmico e o questionamento que vem a tona: Seria a narração ou o exercício livre de reflexão, um antecampo expandido, por chamar a atenção para o lugar onde se localiza seu observador/realizador, ainda que este não esteja implicado diretamente na cena?

Na medida em que a interação por meio da entrevista é cada vez mais destrinchada e questionada em seus pormenores, identificamos, em paralelo, que certos filmes documentais apostam em proposições/abordagens que ainda que não deixem de lidar com os desafios propostos pela alteridade incitam uma associação menos imediata entre a palavra, a imagem e o referente. Identificamos nesse gesto diálogos com o aqui optamos por nomear prática ensaística. O ensaio foi incorporado no cinema pressupondo instabilidades e indeterminações narrativas sem almejar unidade nem controle possíveis,

“havendo sempre uma hesitação entre a busca de certezas e a impossibilidade de fixá-las, entre a vontade de verdade e todas as impossibilidades da linguagem. Entre os ditos e os não-ditos, o ensaio parece valorizar o que sempre escapa e o que está calado, aquilo que não se é sendo e não se diz dizendo.” (FELDMAN, 2012: 24)

A perspectiva fugidia que perpassa o ensaísmo, da impossibilidade de se alcançar o referente, onde tudo existe no âmbito do filme, da realidade da cena em contraposição a realidade do “mundo”, vem dialogar, e tencionar, com uma tradição em que sempre se pautou pela centralidade da verdade e do “real”. O ensaísmo, portanto, reforça no documentário suas qualidades indeterminadas, inadequando-o a qualquer tipo de certeza, evocando subjetividades e reflexividades, qualidades presentes em ambas as tradições.

O “apelo realista” (FELDMAN, 2012: 6) tão caro a um certo regime de visibilidade contemporâneo midiático, onde o ideal de transparência não faz perceber qualquer distância entre a “experiência direta” e sua mediação, “quando a linguagem desapareceria como construção para surgir confundida com as coisas – em que é o próprio real que parece falar” (BARTHES, 2004, apud FELDMAN, 2012: 22). Essa operação é invertida pela prática ensaística que atua partindo de uma experiência propositalmente mediada, mobilizando, dessa forma, processos sensíveis e estéticos com implicações mútuas entre o singular o coletivo.

A partir do caráter evidente da mediação e, também, pela intermitência da ficção (trabalhada como elaboração da performance), a prática ensaística mobiliza o antecampo pela sua função produtiva, catalisadora e, por fim, reflexiva. De forma que é evidenciado o caráter perspectivo do ensaio por meio da forma filmica, onde a exposição do antecampo opera diante do outro filmado enquanto um limite, partindo da presença do realizador os personagens desenvolvem com autonomia suas performances, ao mesmo tempo que provoca e tenciona essa

relação, possibilitando a emergência de uma realidade filmica.

“como resposta a uma demanda crítico-reflexiva, a exposição do antecampo produz uma oscilação, ou melhor, uma espécie de jogo dialético entre aproximação e distanciamento. O filme aproxima-se do universo de seu interesse, consciente das mediações que permitem o diálogo e que também instauram, pela linguagem, a separação.” (BRASIL, 2013: 4)

Ainda que na forma ensaística a reflexividade seja uma estratégia crítica exterior à conversação/interação na cena, quando se apresenta fechada, preocupada com um modo de composição, um experimento organizado a partir de um questionamento conceitual, é possível perceber, nos filmes, inclinações objetivas, “voltadas para os objetos que o mundo oferece” e, também, subjetivas, suscitando questões do próprio realizador.

“Para satisfazer plenamente à lei do ensaio é preciso que o ‘ensaiador’ se ensaie a si mesmo. Em cada ensaio dirigido à realidade externa, ou ao seu corpo, Montaigne experimenta suas forças intelectuais próprias, em seu vigor e em sua insuficiência: eis o aspecto reflexivo, a vertente subjetiva do ensaio, em que a consciência de si desperta como uma nova instância do indivíduo, instância que julga a atividade do julgamento, que observa a capacidade do observador.” (STAROBINSK apud NETO 2017: 29)

Da mesma forma que o ensaio, na tradição escrita, se distingue do discurso científico, onde a linguagem é incorporada enquanto instrumento para o desenvolvimento de uma argumentação concisa e conclusiva, quando incorporado no cinema, continua operando conforme seus atributos “literários”, e dentre eles, é, justamente, a subjetividade do enfoque que pode estar implicada nos filmes que optam pela exposição do antecampo, explicitando o sujeito que realiza o filme, operação que como vimos, muito se relaciona com modalidades

outras também intrínsecas ao ensaio, como maior atenção a expressividade e criação. E é, justamente, por insistir em expor o sujeito que se pronuncia e valorizar a experiência individual enquanto elemento construtivo que o ensaio é visto como prática oposta aos campos do conhecimento que se apresentam pela objetividade e clareza. O ensaio, portanto, nega essa diferenciação entre “esferas do saber e a experiência sensível” porque nele “as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito” (MACHADO, 2003: 3)

A partir do momento que o documentário passa a se interessar por abordagens mais complexas diante de seu objeto, a prática ensaística é evocada enquanto exercício de reflexão sobre o mundo, incorporando experiência e pensamento em seus trânsitos instáveis, tornando possíveis os diálogos “entre o singular e o coletivo, a pessoa e o personagem, a memória e a atualidade, a verdade e a fabulação, o documentário e a ficção, a vida privada e sua historicidade”. (FELDMAN, 2008: 68)

A prática ensaística incorporada ao documentário incita no processo de produção de imagens e sons a atenção aos resíduos, as sobras, assim como as hesitações e os silêncios, tudo aquilo que normalmente é excluído em um processo de montagem pragmático ou então que se encontra apenas nos rascunhos. Por apostar no inadequado e na incompletude enquanto matéria expressiva, o ensaio não almeja acessar nenhum tipo de verdade das pessoas e dos fatos. Da mesma forma, a exposição do antecampo, ao questionar a enunciação clássica, tenciona a noção de verdade que ela pressupõe, colocando sujeito afastado do mundo. O antecampo deslocado para a cena mistura e coloca em relação “sujeitos, processo de aproximação e de esquiva e discursos de diferentes naturezas” (BRASIL, 2013: 4) e “a prática do filme funde-se às demais práticas, todas elas, à sua maneira, são reveladas parciais e mediadas”. (BRASIL, 2013: 3)

O documentário em associação com outras linguagens, pode se reinventar ainda que a partir de métodos já sedimentados pela sua própria “tradição”. A prática ensaística se apresenta como possibilidade para os realizadores se colocarem diante de novas perspectivas do mundo, superando estratégias de aproximação do desconhecido, reconhecendo o processo enquanto parte constituinte da realização de filmes documentais.

O ensaio surge como gênero literário que se opõe a obra “maior”, é incorporado pelo cinema em um movimento contrário a maneira “clássica” de se fazer documentários, onde som e imagem se articulam em prol da “verdade”, caminho oposto ao que incita a prática ensaística. Bill Nichols ao discorrer sobre o que o autor identifica por modo reflexivo:

“O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas” (NICHOLS, 2008: 166)

aqui, o raciocínio dialógico se opõe a “autenticidade” de um argumento objetivo, propõe a reflexão sob a forma do diálogo a partir de múltiplas vozes, não há discurso centralizador, não há conclusão, é a reflexão sobre o problema que está em jogo no ensaio.

O percurso proposto por Timothy Corrigan (2015) que parte de Montaigne para pensar o ensaio no cinema é bastante curioso para pensar as articulações desse “gênero” com o documentário. Afinal, Montaigne publica ainda no século XVI entre seus “Ensaio”, aquele com o título “Dos Canibais” em que procura fazer um retrato dos Tupinambá, e de maneira muito simples e respeitosa a essas figuras se distancia das narrativas recorrentes que os associam a selvageria; Montaigne, portanto, agrega a escritura ensaística a perspectiva da alteridade. A partir da reflexão da condição do “eu” moderno em relação com o outro, que

nesse contexto se deu entre o europeu e o nativo das américas. No encontro com o outro, questão primordial do documentário, seja o outro de classe como nos documentários modernos seja no âmbito do privado, quando esse “outro” é membro da família, como mais recorrente no cinema contemporâneo, a alteridade é algo que sempre está em jogo ali, quer seja explicitada e tencionada, ou na tentativa de apaziguá-la, são operações na ordem da linguagem do documentário que dizem muito sobre como o realizador de um filme se coloca diante do mundo.

Esse tensionamento do encontro do “eu” com o mundo, com a esfera pública, é algo que está muito presente no ensaio, também. Adorno, um dos principais teóricos do ensaio, o define enquanto forma criativa de reflexão que se conecta com um movimento do pensar que vai em direção oposta às pretensões totalizantes e esquemáticas do método científico. Dessa maneira, o ensaio, se distancia de um pensamento puramente lógico e indiferente à experiência, pois é a partir, justamente, da experiência de cada indivíduo que ele se pauta, onde o subjetivo é o que move um pensamento que se constrói e se transforma no contato dessa experiência individual com a experiência pública.

“O gesto inaugural de Montaigne não significou a criação de uma fórmula para os textos ensaísticos que se seguiram” como lembra Marília Rocha de Siqueira (2006: 15), mas é algo que perpetua até hoje. Sua forma enquanto estrutura lacunar, errante, que não aponta para nenhum sentido fora do objeto em questão, nenhuma verdade que lhe seja exterior, ainda que por um viés múltiplo e insubordinado. “Metodicamente sem método, como diria Adorno, o ensaio, o mais inadequado dos gêneros, apenas coordena seus objetos, sem querer subordiná-los a uma lógica prévia e prescrita” (FELDMAN, 2008: 60).

O ensaio, portanto, pressupõe que não há dicotomia entre a experiência subjetiva e conhecimento daquilo que se apropria muitos documentários para se fazer transmissor de conhecimento; a voz do dono, clara e objetiva, alinhada a

uma montagem que organiza as imagens de maneira didática, exemplificando o que a voz emite, faz essa operação para que o sujeito que fala, o discurso do filme não apareça enquanto parte da subjetividade de uma pessoa, e sim como uma verdade previamente estabelecida. Para o ensaio, a experiência de um indivíduo pode ser também transmissora de conhecimento, mas as operações são outras.

Ainda que a gente sempre acabe caindo na falácia de lidar com a historiografia a partir de uma linha cronológica e “evolutiva” é interessante pensar esses movimentos de invenção e renovação da linguagem no cinema como algo cíclico, que reincide sempre em transformação a partir de um contexto histórico, social, econômico e cultural. É possível identificar no cinema soviético dos anos 1920 as primeiras experiências ensaísticas no cinema, *O Homem Com Uma Câmera* (Dziga Vertov, 1929) exhibe enorme complexidade formal e estrutural a partir de uma estratégia que Bill Nichols explicita “o resultado global desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem”. Arlindo Machado ainda sobre Vertov:

“O cinema torna-se, a partir dele, uma nova forma de “escritura”, isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa “leitura”, a partir de um aparato tecnológico e retorico reapropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que o originou” (MACHADO, 2003: 9)

Mesmo no contexto do cinema moderno, surgem alguns filmes que ainda inseridos no campo do documentário muito se afastam do Cinema Verdade e Direto, principalmente no que diz respeito ao uso da palavra. Como lembra Consuelo “se o cinema direto americano se constitui em oposição à tradição documental abolindo o recurso da narração em off em nome de planos sequência com som sincrônico, esse novo documentário francês, se mistura com ela, toma outros caminhos” (LINS, 2006: 3).

Ainda antes das mudanças provocadas pela chegada do som direto, o relato ensaístico já aparece no cinema no final dos anos 1950, *Carta da Sibéria* (Chris Marker, 1958) propõe uma relação entre imagem e voz off que não é ilustrativa, ao mesmo tempo que a imagem resignifica o que ouvimos, o que ouvimos permite outras camadas para a imagem, a montagem de imagem e som cria um movimento de reflexão e pensamento, onde os caminhos são infinitos. Aqui, o espectador ao invés de aprender uma verdade/conhecimento através do filmes, é tencionado a um lugar de reflexão, completando a imagem e som “verdades” possíveis.

Saudações aos Cubanos (Agnes Varda, 1963) é um filme que se utiliza de fotos fixas aliadas a voz off da própria diretora, constrói um texto que se dirige aos cubanos mas não só, é uma carta aberta que expressa afetividade e humor, distanciando-se de qualquer objetividade. Varda reivindica o filme para si, mas como diz Consuelo “para a cineasta a subjetividade no documentário está muito mais ligada a uma certa maneira de olhar o mundo em um determinado momento da história do que às histórias de vida do diretor” (LINS, 2006: 2). Para além de um outro olhar, no que diz respeito a subjetividade, os filmes que aderem a prática ensaística desestabilizam certas fronteiras demarcadas, como as que separam os regimes documental e ficcional.

A estrutura do filme, assim como as figuras que estão nele, evocam, sobre o espectador, uma sedução emocional que ativa a experiência sensível, uma linguagem que fabula ao mesmo tempo que nos aproxima dos sujeitos, ultrapassando a dimensão pessoal e privada. As lacunas que o ensaio assume na articulação de pensamento, pressupõe o espectador, incitando o engajamento do mesmo como parte dessa escritura.

“É a partir desse engajamento que a dimensão afetiva da reflexão sobre o método soma-se à sedução emocional do espectador, o qual se engaja na situação implicada tanto pelo efeito-câmera quanto

pelas performances - da retórica, dos gestos e da memória - diante da câmera. Sendo assim, no lugar de nossos velhos conhecidos efeitos de verdade, talvez esteja em jogo aqui a produção de “afetos de verdade” (FELDMAN, 2008: 66)

São diversos elementos que possibilitam uma aproximação de filmes documentais com o relato ensaístico, no entanto, não me cabe, aqui, uma análise que identifica regras e códigos que o enquadrem enquanto um filme-ensaio, mas sim investigar momentos de adesão a prática ensaística e como cada filme modula a forma do ensaio.

É no entrecruzamento dos níveis de experiência, entre o pessoal e o público que o curta-metragem recente *Nunca é noite no mapa* (Ernesto de Carvalho, 2016) desloca a voz off, carregada de subjetividade, para um pensamento sobre a sociedade contemporânea. O realizador utiliza imagens digitais do *google earth*, articulando a trajetória pelo espaço urbano partindo da sua autoimagem capturada por um carro do google no momento em que também o fotografa; da sua rua, então, parte para a cidade de Recife chegando ao Rio de Janeiro, em um jogo que ao nos localizar também enquanto parte desse simulacro faz refletir sobre a suposta imparcialidade no mapa e dessas imagens nele contidas.

Não é somente por uma articulação entre voz off e imagem que a escritura ensaística se dá no cinema documental, é, também, “pelo olhar reflexivo, parcial e subjetivo do cineasta – mesmo quando esse não se exprime em primeira pessoa” (FELDMAN, 2008: 60). A prática ensaística ao mesmo tempo que transforma pode fazer reviver determinadas estratégias tão caras ao cinema direto e ao cinema verdade.

Otto (Cao Guimarães, 2012) é um filme que parte da observação do cotidiano do próprio realizador marcado pela gravidez de sua companheira e o nascimento de seu filho, não há voz off, o que está em jogo aqui são as próprias imagens e a

interação entre os três, o pensamento se articula a partir do gesto que coloca em diálogo com o mundo esse registro intimista.

“o pensamento ensaístico se faz por rascunhos, provas, esboços. Mas seu intuito não é se preparar para um trabalho posterior, e sim fazer do próprio esboço uma obra final. A mente aberta do principiante pode remeter tanto ao esvaziamento de conhecimentos prévios, que permite ao ensaísta correr riscos e comover-se diante de quem filma, quanto à ousadia de lançar-se no mais amplo, conectar pontos demasiados distantes, sem ater-se à regras preestabelecidas”. (SIQUEIRA, 2006: 50)

A prática do documentário ensaístico integra um movimento amplo presente no cenário audiovisual contemporâneo. O ensaio fílmico, que muitas vezes, inclusive, é uma forma híbrida, sem regras estabelecidas e com dificuldades de ser definida de maneira totalizante, incita a reflexão sobre a imagem e o mundo. Os filmes documentais que se filiam ao relato ensaístico assumem suas dúvidas e limitações ante o desafio enorme de representar o real, abrindo mão do relato histórico e biográfico, organizando-se em um tecido instável de acontecimentos sobre os quais é impossível atribuir certezas. Uma aposta, portanto, na potência do documentário pelo seu modo expressivo, que modifica seu pacto comunicativo com o espectador, sua forma de se aproximar do real e seu modo de representar o outro.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. Lumière, “o último pintor impressionista”. In: *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

BALTAR, Mariana. Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. UFF, 2007

_____. A nova-velha dramaturgia da performance do documentarista. Em *Catálogo mostra Cineastas e Imagens do Povo*, 2010

_____. Entre afetos e excessos: respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, julho-dezembro, ano 2 número 4, 2013

BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoí Tekoá Petei Jeguatá. *Revista Significação*; vol 40, n 40 2013

_____. Formas do Antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*; Vol 20, No 3, 2013.

BERNARDET, Jean Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono. In: *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

BOSCHI, Silvia. Dialogismos, performance e o processo de subjetivação no documentário. VI CONECO UERJ, Rio de Janeiro, 2013.

COMOLLI, Jean Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papyrus, 2015.

FARKAS, Thomaz. *Cinema documentário: um método de trabalho*. USP, 1972.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, e *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. *Devires*, Belo Horizonte, V 5. N 2., 2008

_____. *Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. USP, 2012.

_____. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 9, n. 1, 2012.

_____. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. Feminino e Plural. org. Karla Holanda e Marina Tedesco. Campinas, SP. Papyrus, 2017.

GUIMARÃES, Victor (org.) Doméstica: coletânea de textos. 1ª edição, Recife, 2015.

HOLANDA, Karla. A entrevista de Helena: em torno de A entrevista (1966). Catálogo Retrospectiva Helena Solberg, Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

_____. A voz, o ensaio, o outro. Catálogo da Retrospectiva de Agnès Varda. RJ, SP, Brasília: CCBB, setembro, 2006.

_____. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo acessado em: <https://montagemcinema.blogspot.com.br/2013/07/o-filme-dispositivo-no-documentario.html>, 2013.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. Filmar o Real. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo. O Filme-ensaio. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

MAIA, Carla. Histórias e também nada: o testemunho em Os dias com ele. Femmes de Cinéma, 22, 2014.

MESQUITA, Cláudia. A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível. In: Entre o sensível e o comunicacional, org: LEAL, Bruno Souza, GUIMARÃES, César, 2010.

MIGLIORIN, Cezar (Org.). Ensaio no Real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NETO, Palmireno Moreira. Viagem ao Morcego: Mário Peixoto e o ensaio fílmico. Niterói, 2017.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papyrus, 3ª edição, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac/SP, 2008.

_____. Hirszman e Mauro, Documentaristas in Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes, Unicampo, vol. 3, n 2, 1999

SIQUEIRA, Marília Rocha de. O ensaio e as travessias no cinema documentário. dissertação de mestrado, UFMG, 2006.