

NARRATIVAS MUSICAIS, MEMÓRIAS E AFETOS NO DOCUMENTÁRIO “AS CANÇÕES”

MUSICAL NARRATIVES, MEMORIES AND AFFECTIONS IN THE DOCUMENTARY “SONGS”

Maria Luiza Martins de Mendonça*
Ceíça Ferreira**

RESUMO:

A partir dos conceitos de *auto-mise-en-scène*, de Jean-Louis Comolli e de “dispositivo” assim como o entende Consuelo Lins (Lins, 2007), este artigo propõe uma análise do filme “As canções” (Eduardo Coutinho, 2011), no qual a música é utilizada como elemento catalisador das memórias e da capacidade narrativa dos personagens. Mais do que uma análise fílmica este texto tem por objetivo descortinar as possibilidades de ativação de memórias e afetos por meio da música.

PALAVRAS-CHAVE:

Documentário, Música, Eduardo Coutinho.

ABSTRACT:

From the concepts of *self-mise-en scène*, developed by Jean-Louis Comolli, and of “dispositif” as conceived by Consuelo Lins (Lins, 2007), this article proposes an analysis of the film “As canções” -songs- (Eduardo Coutinho, 2011), in which music is used as an element catalyst of the memories and of the narrative abilities of the personages. But much more than a film analysis the aim here is to reveal the possibilities that musics have to evoke memories and affections.

KEYWORDS:

Documentary film, Music, Eduardo Coutinho.

* Pós-doutora pela Universidad Autónoma de Barcelona (Espanha) e pelo CNRS (França). Professora no PPG-Com UFG. GOIÁS, Brasil. mluisamendonca@gmail.com

** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília -UnB. BRASÍLIA, Brasil. ceicaferreira@gmail.com

CINEMA, DOCUMENTÁRIO E ALTERIDADE

Ao problematizar a representação da alteridade na produção cinematográfica brasileira, especialmente no cinema documentário, Bernardet (2003, p.09) afirma que “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”.

Dessa forma, segundo o autor, os filmes devem ser considerados como espaços de conflitos, de negociações. Contudo, esse reconhecimento da prática documentária como uma construção, como resultado das relações entre quem filma e quem é filmado é uma prerrogativa recente no cinema brasileiro.

Nos anos de 1960, tanto a ficção quanto o documentário revelavam as tendências e discursos políticos daquele momento histórico, no qual a perspectiva de “falar em nome do outro” ou “falar pelos que não têm voz”, passa nos anos de 1970 e 80 para a o “dar voz ao outro”.

Tal mudança se configura conforme ressalta Ramos (2008) como resultado do aparecimento do cinema direto/verdade, a partir do qual se introduz com a entrevista e o depoimento uma dimensão mais participativa no documentário. Porém, Teixeira (2004) alerta para a necessidade de uma reflexão mais aprofundada acerca do que seria essa mudança de postura.

O outro não é um não-ser nem uma transparência, mas um desafio posto e repostado em meio à heterogeneidade e às ambivalências dos jogos de linguagem, isso para ficar apenas na esfera da intercomunicação. Portanto, passar do imperativo do “falar pelos que não têm voz” ao do “dar voz ao outro”, não é indício nenhum de uma grande mudança, mas tão-somente de uma imersão que num momento faz da própria ficção a verdade do outro, para que num segundo momento fazer ficção do outro a própria verdade. Duplamente invasivo, tal procedimento apenas escancara o jogo identitário “Eu=Eu” diante da impossibilidade de acolhimento do “Eu é outro”. (TEIXEIRA, 2004, p.64)

Neste âmbito, vale apontar a especificidade do documentário de Eduardo Coutinho, um dos mais importantes cineastas brasileiros contemporâneos. Morto em fevereiro 2014, o cineasta deixou uma obra composta de curtas-metragens, programas televisivos e documentários, nos quais colocou em prática sua capacidade de fazer da representação uma construção compartilhada entre ele e seus entrevistados/as.

Neste contexto, é que se situa a proposta de analisar o último documentário desse diretor: “As canções”. Lançado em 2011, e no qual a palavra do outro ainda permanece como protagonista, Coutinho faz uso do artifício musical para guiar suas entrevistas. Logo, objetiva-se analisar como as narrativas musicais são utilizadas para fazer emergir histórias, experiências de vida, memórias e lembranças afetivas com toda sua carga de dores, frustrações, rompimentos e encantamentos.

A VOZ DO OUTRO NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

De acordo com Lins (2004) desde a década de 70, Coutinho já fazia filmes “com os outros”, e não “sobre os outros”. Desde então ele já sabia que, sem a participação das pessoas, sem o desejo de serem filmadas, seus documentários não tinham condições de existir.

Essa perspectiva do documentário como resultado de um encontro com o Outro é iniciada por Coutinho no documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), considerado como um divisor de águas no documentário brasileiro, visto as inovações que o cineasta propõe, como a escolha pelo ponto de vista dos anônimos; e sua atuação no filme, ele se torna personagem, mostra sua habilidade de entrevistar, ouvir e ativar a memória dos entrevistados.

Coutinho reformula e aperfeiçoa sua prática documentária em produções posteriores, fazendo das pessoas comuns protagonistas principais de suas obras, como em *Santa Marta, duas semanas no Morro* (1987); *Boca de lixo* (1992), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2002), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), e os mais recentes: *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009), nos quais o cineasta reforça sua postura reflexiva no processo de representação, mostrando sua construção.

Se em *Babilônia 2000*, o diretor aborda os sonhos e as esperanças de moradores da favela Babilônia, no Rio, às vésperas do ano 2000; em *Santo Forte* é a religiosidade popular que é narrada por homens e mulheres em todas suas diversidades e entrelaçamentos, nas múltiplas e complexas relações com o sagrado, o sobrenatural. Já em *Edifício Master* são os moradores desse prédio em Copacabana que contam suas memórias, seu cotidiano, suas alegrias e tristezas.

Ao reconhecer a capacidade discursiva de anônimos, Coutinho negocia não apenas a voz, mas o desejo, o que Jean-Louis Comolli (2008) chama de “desejo de filme”, pois

sem a vontade e a disposição dos entrevistados, não haveria filme. Por isso, o autor enaltece que filmar é arriscar, é arriscar-se com o medo e a ambivalência de filmar o Outro, que diferente de um ator, pode deixar a cena a qualquer momento. Mas, esse mesmo risco que ameaça também induz a fazer o filme.

Neste sentido, vale ressaltar que ao descobrir pessoas que sabiam contar histórias, sabiam falar de suas vidas, Eduardo Coutinho desvendou personagens. Para ele, esse termo se justifica porque:

Quando eu filmo uma pessoa, eu a chamo de personagem. A pessoa que fala para a câmera, para mim, passa a ser personagem. Ele não é um professor que está lá para dar uma informação: é um anônimo que está falando da sua vida. Eu posso me apaixonar por um personagem pelo que ele me deu para o filme. Fico devedor desse cara, eu amo esse cara -no momento da filmagem, claro. Para mim, a filmagem é um acontecimento único: não houve antes, nem há depois (COUTINHO apud ARAUJO; COUTO, 1999, p.1).

Outra peculiaridade da prática documentária de Eduardo Coutinho é sua preocupação em mostrar o momento da filmagem, seja por meio de imagens em que ele, a equipe de produção e os equipamentos aparecem, ou mesmo quando ouve-se sua voz durante as entrevistas.

Observando tais características constantes em diversos documentários de Coutinho, estes poderiam ser classificados segundo Bill Nichols (2005) como do tipo participativo, no qual os cineastas buscam representar sua própria interação com o mundo, uma forma de diálogo com as pessoas que são filmadas. Isso só é possível, porque a postura de Coutinho é a de quem provoca, instiga os personagens a lembrar e falar de histórias interessantes, ou mesmo de recriar sua própria história.

Ao optar pelos anônimos em vez de famosos, de indivíduos em vez das instituições, esse diretor confirma ainda sua crença na habilidade narrativa dessas pessoas, que ao encontrarem na entrevista o lugar de um diálogo, e um momento em que se tornam responsáveis por sua representação, são capazes de criar suas próprias narrativas ou o que Comolli (2008) denomina de “*auto-mise-en-scène*”.

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta)

cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro - até na forma (COMOLLI, 2008, p.85).

A essa perspectiva de *mise-en-scène*, complementa-se com a de dispositivo entendido por Lins, apoiada em Comolli (LINS, 2007) como sendo

antes de qualquer coisa, relacional, 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. A dimensão espacial desse dispositivo - as filmagens em locações únicas - é a mais importante. Para Coutinho, pouco importa um tema ou uma idéia se não estiverem atravessados por um dispositivo, que não é a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõe determinadas linhas à captação do matéria (LINS, 2007, p. 47).

E é o dispositivo de trazer ao palco pessoas comuns para que a partir das canções que cantam evocar afetos e vivências passadas, memórias felizes ou tristes. Em todo caso, a experiência de ativar as memórias afetivas. Dessa forma, se pode apreciar o filme ao se considerar as canções como o fio condutor para que seres ordinários, comuns, ao contrário das ficções que põem em cena personagens construídos e roteirizados. Ainda segundo Comolli (2004, p. 50), “estes homens (ou mulheres) comuns são personagens em devir, mas personagens nas quais não é indispensável crer imediatamente, pois sabe-se que eles existem, que são providos de existência e de realidade¹”.

Assim, o documentário trata do vivido, daquilo que, do ponto de vista do cinema como espetáculo pode parecer insignificâncias, mas que preenche de sentido a vida das pessoas. Sentido que as suas falas e suas canções compartilham com os possíveis espectadores.

Ainda considerando essa habilidade dos personagens em contar suas histórias, busca-se também observar quais as relações que personagens desenvolvem com o cineasta, neste momento da entrevista.

Em relação aos conceitos centrais, de *mise-en-scène* e de dispositivo, busca-se analisar o papel da música como elemento catalisador das memórias e da capacidade narrativa dos personagens de *As canções*. Para isso, serão utilizadas determinadas sequências do filme, a partir das quais seja possível investigar a forma como os personagens revelam partir da música, sua capacidade narrativa, ou seja, como articulam o significado da música às suas memórias e situações vividas.

Casetti e Di Chio (2007) enfatizam a necessidade fazer a decompor do filme em parte menores, procedimento que os autores associam ao trabalho de um biólogo, ao analisar um planta. Logo, a escolha por uma parte específica possibilita compreender os componentes que a formam, mas também para ir além dela, buscando assim a totalidade do texto fílmico.

No texto “Ouvir imagens e ver filmes”, Penafria (2005, p.1) ressalta que na teoria cinematográfica ainda permanece uma ênfase na análise da imagem, visto que “a componente sonora ou não é referida, ou é tratada marginalmente”. Tal panorama dificulta perceber e analisar as formas como a imagem é potencializada pelo som e vice-versa.

CANTANDO AFETOS, DORES E MEMÓRIAS

Composto por entrevistas com pouco mais de uma dezena de personagens, *As canções* reúne homens e mulheres comuns que relatam a Eduardo Coutinho como a música teve um papel significativo, foi e ainda se faz presente nas lembranças de entes queridos, afetos, amores e decepções vividas, ou seja, como sua narrativa pessoal se mistura àquela narrativa musical.

Sequência 1 - Entrevista de Déa

As músicas *Não se esqueça de mim*, de Roberto Carlos; e *Último desejo*, de Noel Rosa revelam o quanto elas, e as lembranças que suscitam foram importantes para essa personagem. Pois se a primeira refere-se a uma história de amor que viveu no passado; a segunda, foi marcante em sua vida profissional, e assim como ela relembra sua participação no Programa de Ari Barroso, e a pedido de Coutinho, Déa canta novamente essa música.

A desenvoltura dessa personagem, que não apenas canta, mas interpreta, usa de gestos e expressões faciais para viver a narrativa musical (Fig. 01), ou seja, a forma como ela se coloca em cena confirma uma natureza performática, apontada por Bezerra (2007, p.213) como principal característica dos personagens dos documentários recentes de Eduardo Coutinho, produções que segundo o autor “enfatizam essa impressão de espontaneidade. Procuram manter o frescor de “ao vivo” do encontro do cineasta com alguém, momento em que este alguém, de improviso, foi capaz de atuar, criando uma auto-performance”.

Mesmo ao ser questionada sobre sua idade, o que talvez pudesse causar algum constrangimento, Déa elabora para Coutinho uma narrativa a partir da qual explica não acreditar na idade que possui.

Figura 01 - Sequência 1 - Déa



Fonte: Documentário As canções. Direção: Eduardo Coutinho

Sequência 2 - Entrevista de Gilmar

Talvez como uma espécie de preâmbulo, esse personagem contextualiza sua atuação na Igreja Batista, onde surgiu seu interesse pela música e também onde conheceu sua primeira esposa, mas que após a morte desta e em razões de discordâncias dentro do âmbito religioso, Gilmar explica como foi perdendo seu o interesse pela música.

Coutinho demonstra interesse pelo relato inicial desse personagem, mas um corte seco, e em seguida uma pergunta sobre “essa música” indicam o direcionamento dado pelo diretor, a partir do qual, Gilmar passa a falar da importância da música *Esmeralda* em sua vida. Ele relembra sua infância, quando a mãe costureira cantava a música e de olhos fechados, também canta-a.

Num momento seguinte, Gilmar aponta semelhanças entre a canção e o trabalho da mãe; e de forma inesperada, se emociona e chora, interrompendo sua narrativa (Fig. 02).

Embora a música seja relevante como catalizador das memórias desse personagem, é a autoanálise deste que se configura o aspecto mais relevante de sua participação, visto que, Gilmar responde às perguntas de Coutinho sobre a música, mas também revela não

saber porque chorou, já que a música *Esmeralda*, de Carlos José traz uma lembrança boa de sua mãe, que na época da realização do filme já estava com 85 anos.

Ao se colocar no lugar de quem não sabe, mesmo sabendo, é que Coutinho assume uma postura de escuta, de interessa pela palavra do outro. Apesar de não aparecer imagens do diretor, da equipe e dos equipamentos, é por meio das vozes que percebemos sua presença durante as entrevistas, termo que o cineasta substitui por conversas², visto que ele considera mais adequado para designar as relações que desenvolve com o personagem.

Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escutá-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem, então a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles. Posso dizê-las de novo no lugar deles, mas são deles, e quanto a isso ninguém se engana. [...] Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas próprias palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera. Tomada de imagens, sim, que é vivida como uma tomada de linguagem (COMOLLI, 2008, p.55).

Figura 02 - Sequência 2 - Gilmar



Fonte: Documentário *As canções*. Direção: Eduardo Coutinho

Sequência 3 - José Barbosa

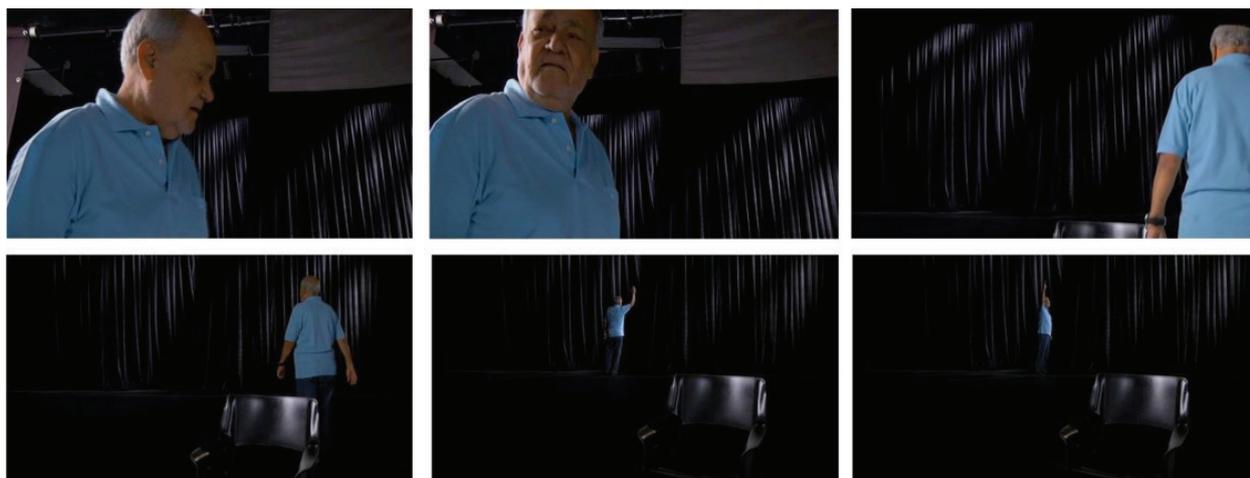
Primeiramente esse personagem faz uma exigência a Coutinho, quer ser chamado de Comandante Barbosa, em vez de somente José Barbosa. Cantando um trecho da música *Tenho ciúme de tudo* de Orlando Dias, ele relata sua vida boêmia na companhia deste compositor e também de Valdik Soriano.

Esse personagem fala de seu casamento, aponta as qualidades da esposa, as diferenças entre os relacionamentos e a posição social da mulher no passado e na atualidade, e assume sua postura machista, ao mesmo tempo que afirma estar tentando se redimir.

Se ao entrar em cena, José Barbosa define como que ser tratado, sua “saída de cena” (Fig.03) também confirma esse momento da entrevista como uma negociação com o diretor e sua equipe. Ele pergunta “agora eu vou sair tristemente ou alegremente?”. Alguém da equipe responde, “alegre”, mas José Barbosa decide sair como ele mesmo diz “assim meio esmutine”.

Ciente de que é o centro das atenções, o personagem sai em silêncio, mas depois começa a cantarolar *A volta do boêmio*, de Nelson Gonçalves e antes de ultrapassar a cortina ao fundo, levanta o braço e volta o corpo como se desse um último adeus ao público.

Figura 03 - Sequência 3 - José Barbosa



Fonte: Documentário *As canções*. Direção: Eduardo Coutinho

Sequência 4 - Maria Aparecida

Cantando a música *Perfídia*, do mexicano Alberto Domínguez (gravado no Brasil por Francisco Alves), essa personagem inicia sua participação no filme e afirma “É uma história bonita, triste, mas é a história da minha vida”. Fala de sua vida no interior de Minas, as dificuldades que enfrentou por ter sido mãe solteira, sua mudança para o Rio de Janeiro, sua relação conturbada com os pais, e também seu encontro com aquele que posteriormente seu marido.

Coutinho acompanha com poucas interrupções a narrativa de Maria Aparecida, que narra ainda o quanto essa música marcou sua vida, era “a música dela e do marido”. Narra com carinho e irreverência a convivência que mantêm no casamento, e reafirma o amor que sente por ele.

Maria Aparecida se aproxima do diretor e canta *Fascinação* (Fig.04). Ela canta para ele e sua equipe, e faz com que Coutinho também cante um pedacinho da música. Ela termina e sutilmente sai de cena, acenando com mão um cumprimento de despedida.

Figura 04 - Sequência 4 - Maria Aparecida



Fonte: Documentário As canções. Direção: Eduardo Coutinho

Sequência 5 - Silvia

Retrato em branco e preto, de Chico Buarque é a canção escolhida por essa personagem (Fig. 05), que explica ser a história de um grande amor que ela já teve. Ela ressalta a importância dessa música não apenas pelas memórias afetivas que ela remete, mas por fazer parte de seu cotidiano, já que o parceiro tocava, cantava para ela.

O aspecto mais significativo da participação de Sílvia é uma associação de forma mais literal entre sua narrativa de vida e a letra da música, tanto por parte dela, como por parte de Coutinho.

Assim como na música, ela afirma que: “a gente sabia que a nossa vida não ia ser pra sempre”, mas Silvia insistia, e revela ainda que embora ele fosse o amor da vida dela, ela sabia que não era o grande amor dele. Por tal razão, a personagem narra que após as tentativas frustradas, as idas e vindas entre os dois, afirma que “agora eu tô bem

agora, tô muito bem, deixei de ser como eu falei um retrato em branco e preto e me colori um pouco”.

Figura 05 - Sequência 5 - Silvia



Fonte: Documentário *As canções*. Direção: Eduardo Coutinho

A personagem demonstra um certo pesar ao responder a Coutinho a frase que mais gosta da música: “Já conheço os passos dessa estrada e sei que não vai dar em nada”.

Entretanto, nessa última entrevista, tanto personagem quanto diretor confirmam sua aposta na música como capaz de não apenas trazer as memórias afetivas, mas principalmente, de curar as feridas, superar as dores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da música os/as personagens de *As canções* relembram e reconstróem sua história, mostram-se capazes de criar sua “*auto-mise-en-scène*”, se apropriar do espaço que lhes é oferecido, o espaço de criação de sua própria fala, palavra falada, cantada e filmada, que apresenta para a câmera, a realidade desse corpo que se relaciona com o do cineasta.

Vale salientar como na relação entre personagens e diretor, formas de poder entram em jogo, como por exemplo a postura do personagem José Barbosa que solicita ser chamado de comandante; e também as escolhas do próprio cineasta, já que o filme agrega personagens que cantam e narram e outros que apenas cantam, como Nilton, José e José Davi).

Dessa forma, apesar da música ser o meio, o objetivo do cineasta é ativar a capacidade de fabulação dos participantes, que abrange a fala, os silêncios, entonações, gestos, posturas e movimentos corporais, capazes de revelar valores e visões de mundo.

Embora em *As canções* a música assumo um lugar de destaque, vale ressaltar o uso desse artifício em outros documentários de Coutinho, como por exemplo na conversa com Seu Henrique, um dos entrevistados de *Edifício Master*, que relembro quando cantou a música *My way*, com Frank Sinatra nos Estados Unidos e com o aparelho de som ao fundo, canta para a câmara.

Assim, é por meio das canções que os próprios personagens escolhem como emblemáticas ou como sínteses de momentos e experiências afetivas/emocionais que Coutinho consegue retirar do “limbo” da insignificância cotidiana amores, perdas, memórias pessoais que adquirem um dimensão aumentada e que contagiam o espectador. Música e memória andam juntas, mas nem sempre publicamente em sociedades que ensinam a conter as emoções. E em *As canções* Coutinho soube como estabelecer relações de modo que as emoções pudessem emergir. Sem medo e sem pudor.

REFERÊNCIAS

ARAUJO. Inácio; COUTO, José Geraldo. A cultura do transe. Entrevista com Eduardo Coutinho. Caderno Mais. *Folha de São Paulo*. 28 de novembro de 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo. Cia das Letras, 2003.

BEZERRA, Cláudio. Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Côrrea de (Orgs.) *Estudos de Cinema Socine VIII*, São Paulo: Annablume; Socine, 2007, p.206-216.

CASSETTI, Francesco; Di CHIO, Federico. *Como Analizar un Film*. Tradução de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós Comunicació 172 Cine, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção e documentário*. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

_____. *Voir et Pouvoir: L'innocence perdue - cinema, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse. Ed. Verdier, 2004.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004.

_____. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p.44-51. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000484.pdf>>. Acesso em 20 maio 2014.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PENAFRIA, Manuela.. Ouvir Imagens e Ver Sons. *Biblioteca On-Line de ciências da Comunicação - BOCC*. [online]. <Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=penafria_som_e_doc.html> Acesso em 26 maio 2014.

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

SCARELI, Giovana. Santo Forte: notas a respeito da “voz”. IN: 17º CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL - COLE. UNICAMP, 2009, Campinas, *Anais eletrônicos...* Campinas, 2009. Disponível em:< http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem05/COLE_963.pdf>. Acesso em: 20 maio 2014.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é o outro: documentário e narrativa indireta livre. In:_____. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editora, 2004, p 29-68.

NOTAS

1. Tradução livre das autoras.
2. É preciso encontrar um termo melhor, entrevista é horrível, na verdade estou tentando estabelecer relações, estabelecer conversas”. Declaração de Coutinho, em debate na Unicamp em 20 de Abril de 2005. (SCARELI, 2009, p.6).

Artigo recebido: 29 de maio de 2014

Artigo aceito: 06 de novembro de 2014