

# Eu sou o Outro? – Notas sobre (auto)etnografias em Doméstica, de Gabriel Mascaro

I am the Other? – Notes about (self)ethnographys in Doméstica, by Gabriel Mascaro

Márcio Andrade<sup>1</sup>  
marcioh.andrade@gmail.com

## RESUMO

A partir de conceitos conectados à etnografia no documentário, este artigo faz uma análise do documentário *Doméstica* (2011), de Gabriel Mascaro. Os personagens e a concepção narrativa e imagética do filme funcionam como matriz de análise para se compreender suas relações com a autoetnografia, mais conectado à particularização dos enfoques e recortes do que a uma narrativa calcada na semelhança e na totalização.

**Palavras-chave:** documentário, etnografia, autoetnografia, *Doméstica*.

## ABSTRACT

This article makes a filmic analysis of the documentary film *Doméstica* (2011), directed by Gabriel Mascaro, connecting concepts of subjectivity and authorship in documentaries and the forms of representation of the self nowadays. The characters and narrative of the film work as an analytical matrix to understand terms like self-ethnographies and self-representations. These concepts are, actually, more connected to the particularity of approaches in documentaries than to a narrative grounded in the representation and totalization of reality.

**Keywords:** documentary, Ethnography, self-ethnography, *Doméstica*.

## Exótico e primitivo? – Das etnografias no cinema documentário

Desde *Nanook of the North* (1922, Robert Flaherty), filme fundamental para o estabelecimento de uma conceituação do gênero documentário, que os cineastas evidenciam o desejo de usar o cinematógrafo para registrar povoados considerados “exóticos” e “primitivos”. Este ponto de partida foi se intensificando e se comple-

xificando a partir da emergência de outros filmes, tecnologias e contextos que problematizavam cada vez mais as limitações representativas desta (e qualquer) forma narrativa. Partindo de uma definição de etnográfico como “term designated the use of film to document information about preindustrial cultures, particularly cultures on the verge of collapse or transformation”, MacDonald (2013, p. 3) acredita que as longas viagens que cineastas faziam e ainda fazem para registrar culturas consideradas “exóticas” e/ou distintas de um contexto considerado mais “civilizado”, sob um ponto de vista mais eurocêntrico,

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro. R. São Francisco Xavier, 524, 20550-900, Maracanã, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

possuem uma convergência com os emergentes relatos subjetivos no documentário contemporâneo: possibilitou a estes cineastas explorarem, intencionalmente ou não, os padrões e nuances de sua própria cultura.

Permitindo a exploração de interesses que se arvoram no desejo de instruir estudantes ou de gerar informações para estudos antropológicos ou ainda de explorar estética e sensorialmente a relação com outras culturas, o filme etnográfico possui realizadores que imprimiram uma diversidade de olhares sobre as comunidades que registraram: nos EUA, Lorna Marshall (*First Film*, 1951 - 1995), John Marshall (*The Hunters: A !Kung Bushmen Film*, 1957), Robert Gardner (*Dead Birds*, 1963), Timothy Asch (*The Ax Fight*, 1975); na França, Jean Rouch (*Les Mairês Fous*, 1955; *Moi, un noir*, 1958) e outros tantos. Uma das narrativas mais comuns a respeito da conjuntura que permitiu a emergência do filme etnográfico relaciona-se a um anseio por registros que se distanciassem um pouco do viés ideológico e totalizante que os documentários que vinham sendo produzidos carregavam desde os primeiros filmes de Robert Flaherty, por exemplo, até por volta dos anos 1950.

Um movimento que demarcou fronteira nesta busca por representações mais “fidedignas” do “real” concentra-se no intitulado *cinéma vérité*, cujo representante mais conhecido está no francês Jean Rouch e seu filme *Chronique d’un été* (1960). Além de contextos sociopolíticos – tais como Guerra do Vietnã, acesso a drogas e assassinatos de John e Robert Kennedy e Martin Luther King – que influenciaram na ascensão de movimentos de contracultura e na problematização das formas de perceber o mundo, a emergência de um cinema como este também acontece não somente pela evolução tecnológica (com as câmeras que sincronizavam som e imagem e eram mais leves e fáceis de transportar), mas também pelas demandas de percepção da imagem do espectador. Com uma intensificação da sensação de um “ao vivo” a partir da recepção às imagens televisivas, registrar esse Outro espacial e culturalmente distante terminou se tornando força motriz do gênero – e ainda se estabelece dessa forma em boa parte das produções contemporâneas.

Mas a definição de filme etnográfico não emerge sem problematização por uma série de estudiosos, que procuram encontrar uma conceituação que abrace uma série de experiências e resultados distintos. MacDougall (1970) e Goldschmidt (1972), por exemplo, definem os cineastas etnógrafos como aqueles que investigam comunidades distintas da sua - com uma especial ênfase do primeiro por sociedades consideradas “primitivas”. Esse tipo de concepção, claramente, parte de uma lógica de

“evolução” social baseada no gesto de um cineasta dito civilizado aproximando-se de outro grupo para descrever suas interações. Esta verve quase antropológica termina gerando obras cujas imagens, por vezes, são concebidas e organizadas de modo a defender um ponto de vista *a priori* sobre essas comunidades – aludindo a visões românticas do “bom selvagem” rousseauiano.

Certamente, as questões teóricas envolvendo o filme etnográfico foram sendo cada vez mais complexificadas a partir de variadas séries de mudanças sociopolíticas, assim como outras evoluções tecnológicas – como a as câmeras e filmadoras em VHS e digital. Estes processos criaram condições para que os próprios sujeitos componentes destas comunidades pudessem ter acesso a equipamentos e ao conhecimento sobre técnicas para se autorrepresentarem por meio da linguagem audiovisual. Desde esse movimento pelo filme etnográfico e avançando paulatinamente até essa proeminência cada vez mais intensa dos documentários subjetivos e autobiográficos, a produção dos filmes não-ficção parecem vir se imbuindo cada vez mais de uma noção de real mais calcado em uma noção de experiência do documentarista com o mundo do que propriamente de um registro distanciado e (utopicamente) isento de ideologia.

## Questionando a imagem – o caso do documentário brasileiro

Em seus estudos sobre documentário brasileiro, Mesquita (2007), exemplifica esta transformação nos modos de recortar o real na produção documental independente ao propor uma divisão de cunho puramente didático em três momentos: documentário moderno (1960 - 1984), tempos de vídeo (1984 - 1999) e documentário da “retomada” (1999 - em diante). Para a autora, esta primeira fase se inicia com *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e se encerra com *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, que inicia a segunda etapa até o lançamento de *Santo Forte* (1999), também de Coutinho, que, por sua vez, demarca o advento da terceira. Ao tomar como recorte para esta divisão a alteridade – mais especificamente, às representações do “outro de classe” –, Mesquita (2007) começa afirmando que este tipo de contato ganha atenção desde o início dos anos 60.

Anteriormente a este período, a maioria dos documentários produzidos no Brasil estava vinculado ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) e sua intenção de “promover uma imagem favorável e harmoniosa do país” (Mesquita, 2007, p. 9). Nos anos 60, com o documentário independente, as problemáticas que envolviam

as classes populares ganham olhares mais críticos pelos cineastas interessados em um “modelo sociológico” de representação: entrevistas que funcionam como ilustração de diagnósticos e generalizações sobre situações sociais abrangentes, resultando em “representações autoritárias do ‘outro de classe’, reduzido a objeto de uma interpretação exterior, erudita, unívoca” (Mesquita, 2007, p. 10). Quando Coutinho assume a entrevista como diálogo e não como “depoimento” em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), expõe a falsa neutralidade do gesto de “dar a voz” ao outro e a ilusão do “modelo sociológico” que vigorava na época.

A partir deste período, a crise no cinema brasileiro, a disseminação progressiva da TV e a popularização do formato de vídeo favorecem a produção documental no Brasil, que possui fortes conexões com os movimentos sociais e seu desejo de representação das questões destas comunidades, caracterizando o chamado “movimento de vídeo popular”. Sua intenção residia em elaborar “de dentro” e oferecer visibilidade às identidades dos grupos comumente estigmatizados e excluídos, resultando em um uso cada vez menor da narração em *off* – conhecida como “voz de Deus” por seu caráter totalizante – em contraponto à presença cada vez maior da entrevista como forma de abrir espaço para os sujeitos da experiência.

O período da chamada “retomada” do cinema nacional exhibe certa “tendência à particularização do enfoque: em vez de almejarem grandes sínteses, os documentários atuais buscam seus temas pelo recorte mínimo, abordando histórias e expressões circunscritas a pequenos grupos” (Mesquita, 2007, p. 13). De acordo com Lins e Mesquita (2008), a produção documental brasileira do final dos anos 90 em diante possui como principais contrapontos ao chamado documentário moderno certa recusa do que é “representativo” a partir do foco na afirmação da singularidade de determinados sujeitos. Três longas lançados em 1999, cada um à sua maneira, exibem as principais questões que atravessam a produção documental no Brasil deste período em diante: o artesanal das tecnologias digitais em *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão; o minimalismo estético da entrevista em *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho; e a urgência na contraposição do discurso da mídia em *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund.

A partir destes três pontos, é possível apontar aspectos gerais do documentário brasileiro contemporâneo: sobre

a ênfase na entrevista, Lins e Mesquita (2008) percebem que este tipo de estratégia, ao eliminar o uso da narração em *off* totalizante e onisciente, desloca a estética majoritária deste tipo de produção nos anos 60 e amplia a forma de “dar voz ao outro de classe” de maneira mais complexa e subjetiva – como em *Estamira* (2005), de Marcos Prado e *O prisioneiro da grade ferro (auto-retratos)* (2003), de Paulo Sacramento. Sobre os confrontos e diálogos com as imagens e representações da mídia, as autoras defendem que este “transbordamento da imagem” se reflete em uma exposição do privado com maior presença e trivialidade – como em *Babilônia 2000* (2000) e a consciência sobre a repercussão da imagem e o *reality show* de *Edifício Master* (2002), ambos de Eduardo Coutinho –; *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda e o confronto à representação midiática; e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, que perturbam o espectador ao expor a capacidade manipulativa dos simulacros de realidade.

Todas estas tendências, apesar das estratégias distintas, revelam, de algum modo, esta recusa do representativo de forma totalizante e favor de uma ênfase na construção da subjetividade do olhar do cineasta diante do real, ponto nevrálgico das noções de etnografia no cinema documental. A fim de desenvolver esta questão de forma inicial, pretende-se partir da análise fílmica do documentário *Doméstica* (2013), de Gabriel Mascaro, para se refletir sobre as definições de filme etnográfico, encontrando a possibilidade de autoetnografias.

## (Auto)retratos do outro? – da(s) etnografia(s) contemporânea(s) em *Doméstica*

Em *Doméstica* (2013), de Gabriel Mascaro, jovens de classes sociais distintas registram a rotina de trabalho das empregadas domésticas de suas próprias casas, com depoimentos e ações organizadas por um diretor que lhes propõe a realização de um documentário que nos permite aliá-lo à etnografia de grupos e comunidades minoritárias<sup>2</sup>. Através desse processo de produção, conhecemos o cotidiano e as histórias de comunidades e grupos geralmente representados de forma estereotipada midiaticamente, em uma proposta

<sup>2</sup> Assim como documentários como *Prisioneiro da Grade de Ferro: auto-retratos* (2003), de Paulo Sacramento ou *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de Mari Corrêa e Karané Ikpeng, longa-metragem produzido através do projeto Vídeo nas Aldeias – ONG sem fins lucrativos que realiza oficinas de produção audiovisual em comunidades indígenas.

que coloca em disputa/tensão a relação entre quem filma e quem é filmado e revela uma “intimidade física e afetiva entre a câmera e as cenas, os personagens, os assuntos – quer os vídeos registrem rituais, quer retratem o cotidiano, quer se debrucem sobre a experiência de um personagem” (Lins e Mesquita, 2008, p. 43). De certo modo, esta experiência ressoa diretamente na intimidade com que lidamos com os equipamentos de registro portáteis, como filmadoras digitais, câmeras fotográficas, celulares, *smartphones*, *tablets*, *webcams*; dada a presença em diferentes formas em nosso cotidiano, atravessam de nossa maneira muitos dos nossos comportamentos e formas de percepção de mundo.

Entretanto, quando a figura de um diretor se apropria deste gesto e impõe um olhar sobre o material que chega na ilha de edição, passa a “atuar como um espectador ativo da realidade ou do filme que produz para discuti-la” (Avellar, 2007, p. 27) em uma espécie de autoria compartilhada. As “autoetnografias”<sup>3</sup> dos sujeitos participantes do filme que operam as câmeras e filmam a si mesmos são organizadas por Mascaro à sua própria maneira, criando sua própria leitura sobre o material bruto, como comenta em entrevista<sup>4</sup>:

*Eu me preocupei em adentrar na complexa relação de afeto e trabalho entre os jovens que assumiram a missão de registrar o cotidiano de suas empregadas. É a intimidade truncada das relações que me interessava como potência de olhar. Os jovens me entregaram as imagens brutas e a partir disso eu fiz um filme. É neste momento que eu deixo escapar a minha leitura subjetiva na “organização” das imagens (Mascaro, 2012, s.p.).*

Mas nem sempre os documentaristas abdicavam tão facilmente do controle sobre o discurso que se almejava propagar através do filme. Durante muito tempo – particularmente no período do chamado documentário moderno –, a “voz sociológica” se sobrepunha às vozes que se tentava representar: ao invés de deixar os sujeitos falarem, os cineastas terminavam, muitas vezes, assumindo a fala por seus personagens (Schwarzman, 2007). Os realizadores desse período não estavam necessariamente interessados em “ceder a voz” aos seus personagens, mas,

de fato, acreditavam que ofereciam oportunidade para quem não era visível midiaticamente.

Com o avanço de contextos sociopolíticos que favoreciam a ascensão de discursos contra hegemônicos, da linguagem cinematográfica, dos equipamentos (que se tornaram mais portáteis e podiam ser facilmente transportados para longas distâncias), recursos como entrevistas foram se tornando tão evidentes quanto as narrações em *off*. Essa intenção sinalizava uma tentativa de, democraticamente, oferecer condições para que o outro fale livremente sobre seu contexto, porém, este “altruísmo”, ainda assim, melindra os usos da linguagem – principalmente, no processo de edição, em que os recortes podem endossar ou criticar certos discursos e contextos que se considerem favoráveis aos objetivos do autor. O encontro entre um entrevistado e seu entrevistador resulta em uma troca de saberes negociada que exhibe certo diálogo entre os poderes envolvidos, já que é “na relativa imprevisibilidade de ação dramática sem roteiro que fragmentos de fala se unem à expressividade de silêncios, à discrepância entre sensações e sentimentos, às avaliações desatinadas e a gestos impulsivos, gerando o sentido” (D’almeida, 2008, p. 185). Ou seja, a partir dessa negociação entre o entrevistado e o entrevistador, é possível compreender que esta permissão reflete uma negociação anterior à gravação do encontro em si em que o “dono” da câmera direciona sua compreensão sobre o objeto de forma consciente ou inconsciente.

No prólogo de *Doméstica*, os “narradores” do filme, os operadores das câmeras portáteis, falam diretamente para a câmera, informando as condições de realização do filme. As questões políticas e sociais que atravessam o filme tensionam, certamente, com a natureza da exposição da vida privada nos *reality shows*, programas de variedades e, principalmente, na internet, e que caracterizam uma “intensificação de um processo de retração da vida pública cujas origens remontam a meados do século XIX” (Lins, 2004, p. 78): histórias íntimas que servem somente à curiosidade alheia e não permitem conexões com outros universos e constituição de uma memória ou de questões coletivas, limitando-se a repetir os clichês que já foram ditos e confirmando o espírito de um período.

O documentário está dividido em blocos que contam, cada um, a história de uma das moças: ao invés de montar as histórias das domésticas em blocos temáticos onde elas

<sup>3</sup> A ideia de autoetnografia que se intenciona aqui parte da noção de filme etnográfico, em que um grupo é registrado cinematograficamente a partir da imersão de um diretor no seu contexto que registra suas vivências cotidianas, para compreender o movimento de autorregistro que o filme propõe.

<sup>4</sup> Entrevista realizada por Júlio Cavani, jornalista do Diário de Pernambuco, e publicada em 16/11/2012, às 16:34.

correriam o risco de ser apenas um objeto a serviço de uma tese, Mascaro opta por tratar cada uma como um personagem, com começo meio e fim. À medida que cada história se encerra, passamos para a seguinte, o que, talvez, nos dê mais a sensação de uma relação de respeito de Mascaro com cada um de seus personagens, enquanto indivíduos que contam, com ele, uma narrativa. Mesmo à distância – ou, talvez, justamente por nunca ter encontrado pessoalmente com os personagens –, este dispositivo<sup>5</sup> concebido pelo diretor nos permite perceber como as assimetrias tanto entre as narrativas como entre quem filma e é filmado se explicita no momento das gravações, primando por

*demonstrar como são ambíguas, complexas, nada dicotômicas as relações sociais, mergulhadas em uma economia de afetos, em constante transbordamento. Prima também por mostrar como, ao filmar o outro, é nosso próprio olhar que se afirma e se expõe (Brasil, 2013, p. 595-596).*

Ao mesmo tempo em que percebemos certas nuances da relação entre afeto e trabalho que sustentam a crítica do documentário, vemos também a riqueza das personagens reunidas por Mascaro: Vanusa, Dilma, Maria das Graças, Helena, Flávia, Sérgio e Lucimar exibem personalidades completamente distintas, que oscilam entre o absoluto silêncio e o humor esrachado. No documentário, esta sensação de unidade agrega características de indeterminação e de fragmentação inerentes ao ser humano, aspectos que, no filme de Mascaro, delineiam-se através das performances tanto das empregadas como dos seus jovens patrões, como se percebe em cada núcleo.

*Doméstica*, apresenta menos nuances de autoetnografia do que se poderia imaginar em relação aos outros exemplos mencionados anteriormente, visto que, por ser controlada pelos patrões, apresenta mais um ponto de vista destes sujeitos sobre seus personagens do que sobre as domésticas em si. Nesse filme, o que se evidenciam são nuances desse gesto de se autorrepresentar quando, em alguns momentos, uma doméstica decide operar a câmera ela mesma ou ainda outras concebem *performances* para que sejam registradas pelos patrões.

## Estranhamentos familiares – sobre as domésticas e seus (auto)biógrafos

### *Vanusa e Valdomiro*

*É bom cortar depressa o mal pela raiz  
É bom tomar cuidado, não se machucar...  
(O Mal pela Raiz, de Reginaldo Rossi)*

Logo nas primeiras imagens, fica evidente a forte relação que Vanusa, a primeira doméstica cuja história é colocada em cena, com o rádio: a empregada é exibida se relacionando com a música quase como uma companheira. Enquanto trabalha em um espaço (aparentemente) asséptico, Vanusa é registrada em seu cotidiano por Valdomiro, o rapaz que a filma. O garoto, assumindo a função de direção de cena, aparece, vez por outra, com seu rosto diante da câmera, tanto conduzindo o público ao longo dos acontecimentos como dirigindo suas personagens ao desejar extrair delas o máximo de naturalidade em suas *performances*.

Este exercício de direção se mostra ainda mais evidente quando, enquanto é levado de carro por Vanusa, encarna a figura do entrevistador (postura que aparece com certa naturalidade certamente por conta do contato com os meios de comunicação de massa e a noção do que seja uma entrevista) e empresta a todo este bloco uma estética *vlogger*, conduzindo a leitura do público. Ao estabelecer constantes diálogos com a cena e a partir delas (como quando Vanusa, em seu quarto, exhibe algumas fotografias que revelam o grau de intimidade que possui com a família do garoto), Valdomiro tenta estabelecer uma relação de proximidade com a moça: comenta sobre os bolos que a empregada fazia, que estava gordo em sua foto de criança e até tenta consolá-la breve e timidamente quando ela fala sobre os problemas com drogas de seu filho.

Em alguns momentos da narrativa, ambos parecem separar o ambiente restrito aos “bastidores” e os momentos da “cena” a ser registrada. Enquanto que, nos espaços de “coxia”, acontecem certas preparações<sup>6</sup>, nos ambientes de “palco”, começam as *performances* que, por mais que

<sup>5</sup> Os filmes-dispositivo surgem da convergência de diálogos do documentário tradicional com processos da videoarte e das artes plásticas, e se concentram na criação de propostas e experiências para a própria realização do documentário, colocando o diretor sob o risco e o acaso das situações. Para mais informações, ler *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*, artigo de Consuelo Lins no livro *Sobre fazer documentários* (2007).

<sup>6</sup> Como na mesa de almoço onde se reúnem as três empregadas e ouvimos Valdomiro dizer “Vai, conversem aí. A câmera não tá aqui” ou quando Vanusa passa protetor solar antes de ir ao sol lavar o carro.

tenham seu ar de cotidiano, funcionam como eus que não são necessariamente as pessoas em sua esfera cotidiana. Pode-se pensar que Mascaro opta por manter estes dois momentos dentro do filme como estratégia de quebra da ilusão de naturalidade das *performances* a que assistimos, revelando ao público que se trata de uma encenação.

Esta questão de *performance* se mostra ainda mais explícita na conclusão do núcleo Vanusa e Valdomiro no momento em que, após conduzir o garoto para o colégio, a doméstica se torna, ela mesma, a operadora da câmera enquanto dirige de volta para a residência, invertendo os lugares de poder até então determinados. Neste momento, Vanusa assume a direção da cena e posiciona a câmera em direção a seu próprio rosto e, ao se emocionar com a música *O Mal pela Raiz*, de Reginaldo Rossi, começa a discorrer um monólogo. A imersão em suas próprias reflexões é tamanha que ela parece esquecer a existência de um público, como se este não soubesse que ela mesma havia posicionado a câmera diante de si, como se ela não estivesse se dirigindo.

A autoetnografia, no caso deste núcleo, se explicita nas permutas entre Vanusa e Valdomiro: se, ao assumir a direção, o garoto assume o lugar de poder, exibindo muito de si para o espectador e priorizando a personagem que registra, a doméstica, por sua vez, é tomada pelo mesmo sentimento de poder ao segurar a câmera. Um relato retrospectivo de si aparece aqui de forma explícita, já que Vanusa rememora seus dilemas amorosos mencionados em depoimento anterior dialogando com a música de Rossi, reverberando a relação da doméstica com o rádio.

## Dilma e Perla

*Shalom Aleichem mal-achei hasharet  
mal-achei elyon, mimelech malchei  
hamelachim hacadosh baruch hú...  
(canção tradicional judaica)*

O segundo núcleo de patrão-doméstica começa com a adolescente Perla arrumando o cabelo diante da câmera e, em seguida, um plano do ponto de vista de dentro de um armário embaixo da pia da cozinha. Investindo em planos de câmera mais elaborados que os do bloco anterior, e que não revelam, de início, o rosto da empregada (nem seu nome, na realidade), a direção da adolescente parece se concentrar mais nas ações do que

nas falas da doméstica. Ao mostrar Dilma preparando refeições e limpando a residência, Perla sugere um registro do cotidiano a partir de um ponto de vista distanciado e enquadramentos mais clássicos e rígidos – em oposição à câmera tremida e aos *zooms* de Valdomiro, por exemplo. Ao posicionar a doméstica sentada no sofá para contar um fragmento de sua própria história, a adolescente parece tornar Dilma protagonista e exibe a intimidade controlada com que a jovem senhora parece se identificar no espaço familiar alheio, já que essa parece carregar melindres por estar sendo registrada no seu ambiente de trabalho.

A separação “cordial” entre patrões e empregados na casa também aparece durante a refeição realizada no *shabbat*<sup>7</sup> judaico, onde a doméstica parece pouco à vontade com o ritual (ainda que ele aconteça na casa da família), mas confessa, posteriormente, que já havia sonhado participar do mesmo. Apesar de encenada, a intimidade do exercício religioso na família se torna pública através de uma câmera estrategicamente posicionada que registra todas as explicações que a cerimônia demanda para quem a desconhece.

A autoetnografia, neste núcleo, ecoa a relação da doméstica com os patrões, permitindo que poucos momentos apareçam fora de um *script* prévio, que dá muito pouca margem para o desdobramento do processo criativo. O único momento que, talvez, escape do roteiro é por ocasião de um telefonema para Perla, que interrompe a entrevista. O relato retrospectivo, nesse caso, apresenta um controle bem maior pelas mãos da adolescente, já que se restringe aos depoimentos de Dilma para a câmera: a doméstica, em nenhum momento, toma para si a possibilidade de se autorregistrar, delegando todo o gesto de filmar à jovem e limitando-se a atuar diante das lentes.

## Maria das Graças e Alana

*... Mais um, mais um Bahia  
Mais um mais um título de glória  
(Hino do Esporte Clube Bahia)*

As primeiras imagens deste bloco deslocam o retrato familiar que havia sido exibido até então: Maria das Graças, conhecida como Gracinha, aparece em cena com uma toalha na cabeça e dança enquanto escuta uma música. Ao contrário de Vanusa, com que a música parece preencher o espaço de trabalho, para Gracinha, trata-se

<sup>7</sup> *Shabat*, também grafado como sabá ou sabat, é o nome dado ao dia de descanso semanal no judaísmo, simbolizando o sétimo dia em Gênesis, após os seis dias de Criação.

de uma chance de explorar mais sua espontaneidade e intimidade de forma mais evidente. Nesse meio tempo, o espectador tem a oportunidade de explorar um ambiente mais despojado, onde as fronteiras entre as relações de afeto e trabalho são, certamente, mais nuançadas. Alana, adolescente de 16 anos, assume a função de narradora oficial, e nos conduz, assim como Valdomiro, através das atividades cotidianas da empregada da família, que, como afirma a jovem quase como uma curiosidade, passou a trabalhar durante a madrugada em sua casa.

A câmera na mão acompanha de perto os afazeres da doméstica, que parece extremamente à vontade em cena, contando suas histórias de vida e, por vezes, exibindo inconscientemente certo ar enunciativo<sup>8</sup> dentro do próprio filme. Em falas como “Não me filme!” ou “Ela (a produtora) disse para gravar coisas interessantes” ou “Ela vai descansar na mesa, minha gente”, Alana e Gracinha deixam claro para o espectador a existência de uma linha que deveria separar em polos opostos diretor e personagem, e assim nos fazem perceber que estamos diante de um objeto filmico.

Tornar claro que existe alguma coisa em processo de construção altera a dinâmica da cena de tal modo que diretora e personagem começam a criar situações para serem expostas diante da câmera de maneira explícita: Gracinha coloca para tocar diante da câmera o hino do Esporte Clube Bahia e se exhibe para as lentes de sutiã pouco antes de nos mostrar sua camisa do mesmo time com orgulho. A estes momentos de alegria e desprendimento, se alternam dificuldades e cansaços diários, quando a câmera de Alana surpreende a doméstica dormindo no sofá pouco depois de encerrar seu serviço. O mesmo acontece quando ao contar seu cotidiano, chora breve e discretamente ao mencionar o filho morto em um assassinato – emendando, em seguida, que se sente feliz e à vontade na casa da patroa por ter um colchão ortopédico e um pequeno ventilador. Ao conceber encenações para serem registradas pela filmadora, Gracinha e Alana desejavam criar as “cenas interessantes” solicitadas pelo dispositivo concebido pelo diretor e, nesse movimento, a doméstica se deixa conduzir pelo próprio exercício do discurso, fragilizando-se no momento em que se lembra do filho.

A jovem Alana aparece pouco diante da câmera em comparação aos jovens vistos até então, e parece oferecer a Gracinha certo protagonismo, criando um diálogo com esse

público ideal que está em um futuro próximo (assistindo-as nas telas do cinema) e, assim, deixando de nos parecer imagens em uma tela e evocando sua tridimensionalidade externa à cena. A noção de autoetnografia, nesse núcleo, configura-se mais na concepção e *performance* nas cenas do que propriamente na operação da linguagem audiovisual. Mesmo que Gracinha não manuseie a câmera, ajuda a construir a personagem de si mesma e a encenar seu próprio cotidiano a partir da possibilidade de registro.

## Helena e Juana

(...)

A história entre Helena e Juana começa em uma área de serviço de uma casa com poucos recursos (comparada às anteriores), onde Helena trabalha, enquanto a pequena filha Fernanda observa a mãe. Em seguida, somos interpelados por Juana, que afirma diante da câmera que enxerga a doméstica como uma irmã mais velha – para quem conta seus problemas, aventuras amorosas, alegrias. Ao longo deste núcleo, observamos outras mesclas entre o espaço da intimidade e do trabalho: a mãe de Juana, Lúcia, afirma considerar Helena como uma filha e que ela faz parte da família. Comenta que, ao saber da notícia da gravidez da empregada, ela mesma a conduziu à maternidade, que deu o primeiro banho na pequena Fernanda e como isso haveria consolidado ainda mais o laço familiar que já existia na casa.

Juana assume o lugar da diretora e da narradora, acompanhando o cotidiano de Helena sem que a doméstica fale em nenhum momento diretamente ao espectador e poucas vezes exibindo seu rosto para a câmera. Pelos elementos que o filme nos permite ver, não é possível afirmar se se trata de um desejo da empregada em não falar diante da câmera ou se o silêncio de Helena é um gesto inconsciente do registro realizado pelas patroas. Pelo recorte que Mascaro expõe, Juana e sua mãe, ao contarem suas próprias histórias misturadas à narrativa sobre a vida de Helena, evidenciam mais a relação de afeto que possuem com a empregada do que os outros núcleos:

*O que descobri com este filme é que em cada família fica latente uma forma muito pessoal de se relacionar com a empregada. O afeto é negociado*

<sup>8</sup> Aqui, toma-se de empréstimo o termo enunciação filmica para tratar da explicitação de uma subjetividade no uso da linguagem imagética, fazendo emergir os “vestígios linguísticos do comentador no seio de seu enunciado” (Kerbrat-Orecchioni in Gaudreault e Jost, 2009, p. 59). Pode-se afirmar que a enunciação filmica aparece quando o “efeito-ficção” esmaece e oferece lugar à percepção da presença da linguagem cinematográfica, o que varia de acordo com o espectador e seu conhecimento da linguagem.

*na esfera pessoal, na intimidade. E isso não temos como mensurar. O filme revela essa diferença de relações que pulsa diferentemente de residência para residência (Mascaro, 2012, s.p.).*

Talvez, além daquele breve momento em que Vanusa coloca a câmera diante de si e chora para nós, seja este núcleo mais autoetnográfico do longa de Mascaro, mas que, ironicamente, não foca na empregada doméstica. Autoetnográfico por se centrar justamente mais nos sujeitos que detêm o poder de manipulação da câmera e menos no personagem que deveria protagonizá-lo: Helena. Pela forma como narra a história da doméstica, Juana e sua mãe explicitam uma afeição por seu personagem, mas, independente disso, não se pode negar que assumem o poder de fala de Helena e, com isso, terminam negando à sua protagonista a possibilidade de se autorrepresentar, tornando-a invisível.

## Flávia e Ana Beatriz

*... E quando você toca em mim  
Eu fico toda molhada  
(Baby Doll, da Banda Metade)*

O núcleo seguinte começa com a imagem da adolescente Ana Beatriz limpando a lente da câmera e, em seguida, apresentando a empregada, Flávia, contratada para cuidar da casa e de Mateus, seu irmão. Diferentemente das outras histórias apresentadas até aqui, Flávia foi contratada pela mãe de Ana Beatriz, que também trabalha como empregada em outra residência, diante do que o diretor comenta:

*Para mim, este personagem reforça o grau de enraizamento da “cultura de ter empregada doméstica” presente não só na classe dominante, mas como uma realidade presente até em grupos economicamente vulneráveis. Então mais do que representar, este personagem vem a romper com alguns estereótipos que associam o fato de famílias com empregadas domésticas serem apenas as famílias privilegiadas (Mascaro, 2012, s.p.).*

Em uma casa com poucos recursos, Ana Beatriz descreve as atividades de Flávia durante o dia e alterna cenas junto a sua protagonista: Flávia dá banho em Mateus, nos

fundos da casa, limpa as panelas e participa de brincadeiras com os dois irmãos. Junto a estas cenas cotidianas, Flávia deliberadamente também performa diante das câmeras e mostra consciência de seu próprio protagonismo, comentando com Beatriz em certo momento da narrativa “Eu sou a empregada, minha filha. Eu que tenho que aparecer. Minha filha, isso é pra quem pode. Tu não pode!”. Por mais que não opere a câmera, Flávia conduz, assim como Gracinha e com sua simpatia e presença, os olhares do espectador tanto nos momentos mais delicados, como quando conta as situações de adultério e aborto por que teve de passar anos atrás, assim como em instantes mais relaxados – como quando realiza, jocosamente, uma dança sensual diante de Mateus ao som de *Baby Doll*, da Banda Metade.

Ana Beatriz assume o lugar de diretora das cenas do cotidiano e das *performances* que constroem a personagem de Flávia para o público, deixando explícito, em alguns momentos, esse papel<sup>9</sup>: como quando, ao registrar Flávia lavando as panelas por mais tempo do que acreditava ser necessário, imediatamente grita “Que demora, Flávia. Pega a bacia agora e vem” ou nos momentos em que provoca a doméstica ao dizer que ela “estava muito amostrada” diante da câmera. Dos adolescentes do filme, talvez Beatriz seja aquela que oscile no lugar do poder no que se refere ao relacionamento com a doméstica. Este despojamento é em grande parte construído a partir de uma fotografia de enquadramentos pouco calculados e mais espontâneos que a jovem faz da intimidade do seu próprio lar. Por, provavelmente, pertencerem a classes sociais semelhantes, Beatriz e Flávia dialogam de forma bastante horizontal e sem hierarquias muito distantes e, pelo que o filme nos permite perceber, conceberam as *performances* da empregada em conjunto – enfatizando cenas mais lúdicas e relatos retrospectivos através de depoimentos, mesmo que a doméstica não detenha o poder de uso da câmera.

## Sérgio e Jenifer

*Feliz Natal...*

A próxima sequência começa com a imagem de uma câmera subjetiva: desta vez, não acompanharemos o cotidiano de uma empregada doméstica, mas de um empregado doméstico. Sérgio, um sujeito silencioso e reservado que já passou dos 50 anos, realiza os afazeres na casa de Jenifer,

<sup>9</sup> Esses momentos reverberam também certo ar enunciativo como nas cenas em que Gracinha e Alana deixam “escapar” os vestígios da concepção da encenação.

jovem que conduz a narrativa e que também fala diretamente para a câmera. Ao incluir a representação de uma minoria masculina no exercício do emprego doméstico, Mascaro parece apresentar uma proporção da quantidade mínima de homens que cumprem esse tipo de ofício, em comparação à de mulheres<sup>10</sup>. Por se tratar de um personagem que pouco fala, as imagens deste bloco privilegiam muito mais o registro da presença de Sérgio em meio à família, do que seu convívio com a família da jovem. Se o doméstico pouco fala de sua história de vida, sua trajetória é contada pela mãe de Jenifer, que afirma ter resgatado o jovem senhor quando ele acabava de sair de um casamento problemático.

A intimidade do doméstico acontece, neste caso, em uma terceira pessoa, que, de certa forma, se apropria da história de Sérgio, ainda que o faça com generosidade. Dialeticamente, as 24 horas por dia e 7 dias por semana de convivência não bastam para que Sérgio desenvolva intimidade na relação com os patrões: uma ideia que se ilumina na cena da comemoração natalina, já que enquanto todos se abraçam desejando “Feliz Natal”, Sérgio parece meio deslocado – um sentimento que fica ainda mais forte quando o vemos, durante a ceia, levando seu prato para comer do lado de fora, observando as luzes da rua.

Da mesma forma como vimos na história de Helena, Sérgio pouco se mostra para seu público, deixando que os narradores oficiais contem sua própria versão dos fatos. Pelo que se opta por mostrar, parece mais uma posição do próprio Sérgio diante da câmera e dos sujeitos, carregando uma timidez que se mescla aos afetos que se evidenciam nos elementos ditos e não ditos, registrando uma história que se revela pelos relatos de terceiros – num gesto que parece revelar mais altruísmo do que autoridade, na verdade. A autoetnografia, tanto em Helena como em Sérgio, aparece nos relatos de si concretizados pelos patrões e no modo como o doméstico se mistura às suas histórias – caracterizando mais uma narrativa de si que *inclui* o outro.

## Lucimar e Luís Felipe

*The answer, my friend, is blowin' in the wind  
The answer is blowin' in the wind...  
(Blowin' in the Wind, de Bob Dylan)*

O último bloco do documentário, certamente, traz o retrato mais distanciado emocionalmente (e poten-

cialmente menos otimista e mais incômodo) na relação patrão-empregado: Luís Felipe, o jovem com a câmera, inicia seu núcleo parecendo indeciso na maneira de como se portar diante da câmera e, posteriormente, se direciona até a cozinha para Lucimar, a empregada da casa, convidando-a a participar do documentário. Essa cena, por caracterizar um pouco do dispositivo do documentário perpetrado por Mascaro, poderia até figurar em seu início, mas, ao incluir essa cena nesse núcleo especificamente, o diretor nos permite inferir uma relação mais distante do que aquelas exibidas anteriormente.

Essa estratégia termina evidenciando uma relação mais fria entre patrão e empregado depois de contemplarmos tanta proximidade e intimidade nos núcleos anteriores. Ao escolher mostrar uma relação quase contratual que Luís Felipe estabelece com Lucimar no momento de assinar o termo de autorização de uso de imagem, Mascaro termina nos fazendo ver uma conexão menos íntima que se criou naquele núcleo. Enquanto os outros espaços, conscientemente ou não, esforçam-se para exibir a construção de uma intimidade na relação trabalhista, nesse núcleo, a relação contratual se explicita a partir não somente do gesto do jovem que registra a doméstica, mas das escolhas de Mascaro como diretor, ao que comenta:

*O que mais me interessa no filme é a capacidade de fabular sobre a negociação da imagem empreendida entre os jovens e as empregadas, cada um a seu modo. Se os jovens aproveitaram uma relação de poder dada para adentrar na intimidade da empregada, [...], o que me deixa feliz é a potência dessa imprecisão que emana no filme do início ao fim (Mascaro, 2012, s.p.).*

Nesse segmento, a empregada usa um uniforme padronizado, o ambiente organizado e aparentemente mais regrado em comparação com os outros relatos e que investe no branco das paredes e dos móveis registrados através de enquadramentos quase sempre distantes – com uso particular do plano de conjunto –, simétricos e calculados, sentimos a concretização de um ambiente formalizado e carregado de sentimentos não ditos.

Essa relação distante e fria fica ainda mais evidente com a informação de que Lucimar e a mãe de Luís Felipe eram amigas de infância, especialmente por conta do

<sup>10</sup> Segundo Nobre (2004), no Brasil, no emprego doméstico, em 2001, dos quase 6 milhões de pessoas que preenchiam esse nicho, 94% eram mulheres. O emprego doméstico concentra 19% da força de trabalho feminina no Brasil, sendo considerada alternativa para as mulheres com baixa escolaridade e/ou com mais idade e que perdem emprego em mercados mais formais.

silenciamento da doméstica a respeito de suas próprias vivências. A mãe conta da dificuldade de se relacionar com Lucimar logo no momento em que a relação entre ambas se modificou da relação de amizade para trabalho, o que, em seguida, confirma-se pelo relato da doméstica. Ao ser entrevistada pelo jovem, Lucimar fala evasivamente sobre seus sentimentos em relação ao contexto que a cerca, em um texto pontuado por lacunas de silêncio que incomodam por nos fazer imaginar a quantidade de sentimentos reprimidos ao longo dos anos de convivência no ambiente. Dentre os personagens, este parece ser onde existe um trabalho de *mise en scène* mais elaborado por parte do jovem adolescente: usando *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan, como trilha sonora para as imagens do álbum de fotografias pessoal da mãe com Lucimar, mostrando cenas da infância, o jovem direciona certo modo de ler a imagem ao incluir a música e seu posterior *cover* da mesma.

No filme de Mascaro, os personagens, ao invés de contarem suas histórias de vida para um desconhecido que lhes aponta uma câmera, são filmados por rostos familiares e que também voltam a câmera para si mesmos. Num olhar sobre a produção documentária contemporânea e o aparecimento destas formas de narrativa, percebe-se um desejo de elaboração de um filme que propõe expor o próprio processo de realização, a relação entre autor e personagem, como elemento narrativo. O dispositivo que Mascaro compõe para *Doméstica*, certamente, evidencia esse gesto de autoetnografia na exploração da intimidade familiar dos sujeitos que portam a câmera, mas que procurariam (ou deveriam) desvelar mais sobre um cotidiano que mescla as relações profissionais e afetuosas sem fronteiras tão declaradas, fazendo-nos perceber como a câmera subjetiva e a subjetividade no uso da câmera capturam, em seu minimalismo,

*uma dimensão profunda e complexa de uma relação social. Ao acionar o dispositivo da subjetividade nos faz compreender de um modo apropriado o fenômeno 'empregada doméstica' que atravessa séculos e resiste até os dias de hoje (Gonçalves, 2013, p. 36).*

Se, durante muito tempo, o cinema documentário sustentou-se predominantemente a partir de elementos e procedimentos que “uniformizavam” a maioria das produções – como entrevista, registro *in loco*, narração em primeira pessoa etc. –, é recorrente, nas produções atuais, um diálogo desse tipo de recursos com a concepção de

dispositivos – pactos ou propostas estabelecidas com o público e conectados aos procedimentos empregados para obter os elementos que compõem a narrativa do documentário. Esses elementos distintos e formas de construção ainda perduram e coexistem em modelos narrativos que alimentam e se influenciam mutuamente – e não necessariamente se excluem. Estas novas práticas têm favorecido a criação de narrativas em que “os procedimentos já estão de certa forma dados, sendo conhecidos e aplicados em vários filmes, (mas) os dispositivos são projetados para filmes específicos, com um fim específico – e nos filmes têm seu ciclo de vida” (Carlos, 2005, p. 46, grifo do autor).

Essa adesão à lógica do dispositivo como estratégia documentária favorece seus aspectos temporais e de presentificação no processo criativo, já que “se propõe a filmar o que ainda não existe e só existirá quando o dispositivo entrar em ação. O dispositivo é uma ativação do real” (Migliorin, 2005, p. 02). Na tentativa de equilíbrio entre o controle da produção (a partir das regras do jogo) e do seu descontrole (das reações possíveis dos personagens ao jogo), o realizador registra as reações dos personagens às situações e as narratividades decorrentes deste jogo. Como exemplos desta nova tendência do documentário contemporâneo, temos *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães, *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut, 33 (2003), de Kiko Goifman, por exemplo.

Ao compreender a câmera como um dispositivo produtor, ativo, criador que produz efeitos a partir da sua presença, essa estratégia mostra-se como uma forma de se lançar ao incerto, ao imprevisto a fim de capturar o que se mostra externo a estas visões fechadas do mundo, revelando um jogo cujo processo se revela tão ou mais importante do que seu resultado (Lins, 2007). No momento em que coloca os jovens como diretores de suas cenas com uma proposta em comum, ao longo da passagem dos núcleos, percebemos não somente as distinções no dia a dia de cada família, mas principalmente os modos de ver através das próprias lentes. Se, em alguns, o distanciamento emocional se explicita por meio dos enquadramentos mais gerais e na forma evasiva em que se estabelecem os diálogos; em outros, a espontaneidade e a pouca preparação das situações registradas explicita certa impulsividade e intimidade que carece nos outros relatos.

Se os enquadramentos e movimentos de câmera de jovens como Luís Felipe e Perla se caracterizam por aspectos como simetria, poucos elementos na *mise en scène* – o que denota certa organização visual – e pouco uso de câmera na mão, estes elementos, nos segmentos de Ana Beatriz e Alana, por exemplo, desaparecem:

enquadramentos mais assimétricos, uma direção de cena com excesso de elementos e uso recorrente da câmera na mão. Além dos aspectos visuais, a edição de som também evidencia a relação dos sujeitos com o espaço: se, nas residências que apresentam um poder aquisitivo maior, o silêncio explicita uma sensação de autocontrole, de respeito pelos valores do outro como dominantes, os sons da casa, e das vidas que ali habitam, aparecem em demasia nas residências com menos recursos, aparentando ao espectador um ambiente caótico e descontrolado, em que impera a informalidade e íntimo.

E, finalmente, sobre a questão da narrativa oral e o quanto cada doméstica expõe das suas próprias histórias no documentário, é perceptível que, nos ambientes mais informais e “caóticos”, existe maior intimidade e desprendimento no momento de compartilhar narrativas, sensações e sentimentos, enquanto que, nos ambientes mais formais, silenciosos e controlados, esta intimidade pouco se evidencia (ou é revelada com bastante cuidado), expondo uma introspecção que gera possíveis travamentos na relação entre os residentes. A maneira como as câmeras são empunhadas e apropriadas, nestes casos, expõe, além do modo como estes jovens atuam no mundo, a relação que estabelecem com suas próprias empregadas, mesmo que, segundo Mascaro, o filme não esteja interessado, primordialmente, em:

*julgar os personagens do filme, mas sim atentar para o quão complexa é a relação trabalhista que tem resquícios do período escravocrata e como isso ecoa no Brasil contemporâneo (Mascaro, 2012, s.p.).*

Enquanto que Luís Felipe e Perla, por exemplo, apresentam certo distanciamento e formalidade no tratamento, a espontaneidade e intimidade conduzem o relacionamento de Ana Beatriz e Alana com suas domésticas.

## Considerações finais

A partir da relação que esses “autoetnógrafos do outro” desenvolvem tanto com seus objetos de investigação – no caso, as domésticas – como com seus instrumentos de coleta – as câmeras digitais -, é possível compreender que cada narrador concebe uma narrativa etnográfica alimentada fortemente pela relação que estabelece com seu passado e seu contexto. Se a autoria cinematográfica manifesta-se através da relação entre o imaginário (repertório concebido pelos sujeitos a partir da

sua leitura de mundo) e os anseios de exercitar a criatividade, a concepção do personagem em um documentário também exhibe uma das principais formas de fazê-lo:

*a mesma força que leva o homem a criar personagens, tornando-se assim o autor de alguém, faz com que ele reinvente a si próprio, sendo o autor de si mesmo. Do imaginário, nasce a subjetividade; dela, nascem igualmente o cinema, o documentário, a ficção, a narrativa, a personagem, o autor, homem e a própria vida (Pinto, 2006, p. 116, grifos no original).*

Ao fazer um filme do outro, o documentarista revela também um “auto-retrato, como quem diz ‘eu sou o outro’” (Avellar, 2007, p. 24). O que um documentarista registra não é o mundo diante da câmera, mas seu modo de reagir às questões desse mundo e às próprias questões provocadas a partir do filme, como defende MacDonald (2013). Além de registrarem a si mesmos como objetos, estes “co-autores” do filme de Mascaro exibem-se como sujeitos que concebem o discurso sobre si mesmos de forma indireta, manifestando, de certa forma, uma dupla camada de subjetividade.

## Referências

- AVELLAR, J.C. 2007. A realidade como crítica de cinema – O cinema como crítica da realidade. In: R.M.S. CRUZ (org.), *Sobre fazer documentários*. São Paulo, Itaú Cultural, p. 44-51.
- BRASIL, A. 2013. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista FAMECOS*, 20(3):578-602.  
<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.3.14512>
- CARLOS, M. de B. 2005. *Pactos Documentários: Um olhar sobre como 33, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária*. Recife, PE. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 101 p.
- D’ALMEIDA, A.D. 2008. *A construção do “outro” nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán*. São Paulo, SP. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 257 p.  
<https://doi.org/10.11606/t.84.2008.tde-10112009-114059>
- GAUDREAULT, A.; JOST, F. 2009. *A narrativa cinematográfica*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 228 p.
- GOLDSCHMIDT, W. 1972. Ethnographic Film: Definition and Exegesis. *Program in Ethnographic Film Newsletter*, 3:1-3.
- GONÇALVES, M.A. 2013. Doméstica: Uma etnografia indiscreta (no prelo). In: V. GUIMARÃES (org.), *Doméstica, o filme (no prelo)*. Belo Horizonte, Desvia produções, p. 35-43.

- LINS, C. 2004. Um Passaporte Húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade. *Galáxia*, 7:75-84.
- LINS, C. 2007. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: R.M.S. CRUZ (org.), *Sobre fazer documentários*. São Paulo, Itaú Cultural, p. 44-51.
- LINS, C.; MESQUITA, C. 2008. *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 96 p.
- MACDONALD, S. 2013. *American ethnographic film and personal documentary: the Cambridge turn*. Los Angeles, University of California Press, 424 p.
- MACDOUGALL, D. 1970. Prospects of the Ethnographic Film. *Film Quarterly*, 26:16-30.
- MASCARO, G. 2012. Filme Doméstica, de Gabriel Mascaro, é exibido no Recife pela primeira vez: entrevista. Recife, *Diário de Pernambuco*. Entrevista concedida a Júlio Cavani em 16/11/2012. Disponível em: [http://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id\\_article=89](http://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=89). Acesso em: 15/10/2015.
- MIGLIORIN, C. 2005. O dispositivo como estratégia narrativa. *Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama*, nº 3. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em: 15/06/2015.
- MESQUITA, C. 2007. Outros Retratos – Ensaio um panorama do documentário independente no Brasil. In: R.M.S. CRUZ (org.), *Sobre fazer documentários*. São Paulo, Itaú Cultural, p. 44-51.
- NOBRE, M. 2004. Trabalho doméstico e emprego doméstico. In: A.A. COSTA; E.M. OLIVEIRA; M.E.B. LIMA; V. SOARES (orgs.), *Reconfiguração das relações de gênero e trabalho*. São Paulo, CUT Brasil, p. 5-143.
- PINTO, R.S. 2006. *Personagem e Autoria no documentário de João Moreira Salles*. Porto Alegre, RS. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 131 p.
- SCHVARZMAN, S. 2007. Tendências e perspectivas do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo. In: R.M.S. CRUZ (org.), *Sobre fazer documentários*. São Paulo, Itaú Cultural, p. 44-51.

Submetido: 06/04/2016

Aceito: 18/11/2016