

## **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências de Comunicação**

**O homem comum pela câmera do documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho.**

Trabalho apresentado ao Seminário em Temas Livres em Comunicação.  
Comunicação de Pesquisa Teórica.

Lilian Fontes Moreira

Escola de Comunicação – ECO - UFRJ  
Curso de Doutorado  
Orientadora: Ieda Tucherman

Lilian Fontes Moreira. – Graduação arquitetura – USU- 1982. Pós-graduação ECO/UFRJ, 1995/1997 -bolsa CNPQ- *A Linguagem do Romance nesse novo tempo*. Publicação na revista *Brasil-Brazil n°29*. Três livros na área de ficção. Workshop na Brown University/ EUA sobre a *Literatura Brasileira Atual*. Participou do V NP da Intercom/2005, com o trabalho *A Questão da Teoria da Recepção na Produção Literária Atual*.  
E-mail – lilianfontes@terra.com.br.

**Resumo:**

Considerando a emergência do gosto moderno pelo homem comum e seus desdobramentos na contemporaneidade, o presente trabalho visa analisar alguns aspectos que contribuíram para a transformação do “lugar” em que os indivíduos passaram a ocupar devido à constituição de uma subjetividade exteriorizada. Para isso será utilizado o documentário de Eduardo Coutinho, *Edifício Master*, como objeto de estudo buscando delinear a significação das mídias audiovisuais e as fronteiras entre o público/ privado, aparência/essência, interioridade/exterioridade, ficção/realidade. Iremos, então, tentar associar a tendência inaugurada na modernidade do foco de visibilidade sobre o homem comum e o papel do olhar do diretor do filme como dispositivo revelador na constituição de subjetividade.

**Palavra-chave**

Significação nas mídias audiovisuais.

## **INTRODUÇÃO:**

O interesse em utilizar o cinema para essa explanação decorre do fato de que o cinema emergiu como expressão mais completa dos atributos da modernidade. O cinema transcendeu e personificou mais claramente essa “modernidade” ao trazer a realidade das ruas, da cidade, a vida cotidiana de determinado universo para a tela. O filme de Eduardo Coutinho consiste num documentário sobre a vida de moradores de um edifício de quarto/sala no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, o que mostra um retrato da vida ordinária desses indivíduos.

## **O HOMEM COMUM .**

“Multi-milernamente o homem comum foi expulso do recinto sagrado do saber: por causa da opinião, das paixões, do pecado, do senso comum, da alienação, da pequenez, da comunicação”<sup>1</sup>. Essa explanação de Marcio Tavares D’Amaral introduz a idéia de que enquanto se buscou o conhecimento verdadeiro, a *doxa*, a *epistheme* e a *techné*, o homem comum era considerado ordinário. Havia, então, a distinção entre o extra-ordinário – os deuses, o logos - e a repulsa ao ordinário que se conta por si e não vale por si. Numa época em que os idéias universais eram garantidas aos “fundadores da humanidade”, começando pelos mais antigos e continuando por, Sólon, Maomé, Napoleão etc, os homens que não possuíam um determinado “dom” eram considerados vulgares e deveriam viver na obediência , não tendo o direito de infringir as leis. Aqueles que eram dotados de algum saber, que detinham um conhecimento e que eram capazes de dizerem no seu meio uma palavra nova, eram considerados superiores. Essa repulsa ao vulgar se manteve durante séculos.

A segunda metade do século XIX foi marcada pela manifestação dos primeiros sintomas de uma crise de referenciais. Neste período, o desenvolvimento de múltiplas tecnologias interventoras produzidas pela revolução industrial como o automóvel, o trem, a fotografia, o cinema, provocaram uma verdadeira reinvenção do mundo. A emergência das grandes metrópoles veio materializar esse ideário progressista associado a um processo civilizatório gerando uma nova realidade que arrastou consigo os referenciais de valores tanto morais, políticos e filosóficos, como também os padrões perceptivos e estéticos. Esse

---

<sup>1</sup> D’Amaral, Marcio Tavares , *O Vigor da Cultura Comunicacional: O paradoxo Moderno do Contemporâneo in*. Contemporaneidade e Novas Tecnologias. Idea.Eco.UFRJ. Livraria Sette letras, 1996.

novo *status* da cidade despersonaliza a figura do homem extraordinário elegendo um novo habitante no mundo, o ‘homem das multidões’. Em seu livro *O Homem sem Qualidades*, Robert Musil descreve esse momento de ruptura.

*Automóveis emergiam disparando das ruas estreitas e fundas para a rara claridade das praças. A mancha escura de transeuntes formava fios nevoentos(...) Centenas de sons enroscavam-se produzindo um rumor metálico do qual brotavam pontas isoladas.(...) A supervalorização da pergunta: onde estou? vem do tempo dos nômades, em que era preciso registrar os locais de pastagem.*

E é nesse novo universo que surge o homem comum, um homem sem qualidades, o anti-herói. Se considerarmos que as ficções literárias funcionam como mediação existencial entre o sujeito e o mundo, um outro exemplo marcante é o livro de James Joyce, *Ulisses*, onde em mais de 800 páginas é narrada a vida de Leopold Bloom em apenas um dia, o dia 16 de junho de 1904, em Dublin. Em lugar do herói da epopéia grega, iremos acompanhar o périplo urbano e o fluxo de consciência de um modesto corretor publicitário de origem judaica, às voltas com a banalidade de sua existência.

Esta questão nos remete ao pensamento de Foucault. Seus estudos se basearam no interesse de mostrar que as relações de poder estavam associadas às relações do saber. Compreendamos inicialmente que o poder neste caso não está relacionado à forma poder-Estado. Para Foucault, o poder é um relacionamento de forças e nisto ele se aproxima de Nietzsche e também de Marx para quem o relacionamento de forças excede singularmente a violência e que a violência incide sobre os corpos e objetos. Pode-se, portanto, conceber que um relacionamento de forças ou de poder estaria relacionado com ações sobre ações, ou seja, a força se define por ela própria, pelo seu poder de afetar outras forças e de ser afetada por outras forças.

Em seu livro fundamental, *Vigiar e Punir*, Foucault lembra os princípios que regem o Panóptico de Bentham, o conhecido dispositivo arquitetônico de vigilância, a “máquina

ótica universal das concentrações humanas”<sup>2</sup>, onde aqui se inclui a prisão, escola, hospital, fábrica, asilo psiquiátrico. Ele define o Panóptico pela pura função de impor uma conduta, uma pura função disciplinar. No fim do século XVIII, o Panóptico utiliza a arquitetura circular, as celas individuais dispostas em anéis e a torre central onde se instalava a vigilância seria o olho central que controlava todas as celas. Os indivíduos reclusos estavam a todo o momento sendo vigiados embora, por serem as celas separadas por partições, não eram capazes de ver umas às outras. Este era o efeito mais importante do Panóptico considerado por Foucault: “Induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder”.<sup>3</sup>

O que nos interessa dessa visão para nosso respectivo trabalho é pensar que “os indivíduos são ao mesmo tempo o principal efeito e o principal instrumento do poder disciplinar”<sup>4</sup> e quanto o poder implica numa relação dos sujeitos consigo mesmos. Ao serem regidos por valores que regem a divisão proposta pela norma, os indivíduos passam a temer neles mesmos e nos outros o mal ou a anormalidade. A classificação dos indivíduos segundo o conceito normal/anormal funciona no interior do indivíduo e na sua exposição ao olhar do outro. O outro é quem vai legitimar o seu comportamento. Vemos, então, que a relação exterioridade/interioridade estaria relacionada à vigilância e autovigilância o que irá definir o campo de experiências, escolhas e desejos. Observa-se, então, que a vigilância e a sanção normalizadora constituem um campo de procedimentos de observação que vão além dos comportamentos para ingressar no campo da interioridade tornando pensamentos e desejos sujeitos à vigilância. Por isso, para Foucault a disciplina é uma forma de poder que atua sobre o corpo e a alma do indivíduo, melhor dizendo, sobre a subjetividade do indivíduo.

Ao falar de vigilância estamos falando da exposição do indivíduo à visibilidade por estar atrelado aos dispositivos de normalização. O olho do poder associado ao olho do saber produzido pelas instituições disciplinadoras estará interiorizado “dirigindo” as atitudes, as escolhas. Nas sociedades tradicionais os papéis eram de senhados conforme laços definidos já ao nascer, por sua classe social e as regras de conduta eram determinadas pelos que

---

<sup>2</sup> Miller, J-A. A máquina panóptica de Jeremy Bentham in Silva, T.T (org). O Panóptico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p 77.

<sup>3</sup> Foucault, Vigiar e Punir. Petrópolis:Vozes, 1983. p. 177.

<sup>4</sup> Bruno, Fernanda. Revista FAMECOS. Porto Alegre. Nº 24. Julho 2004.p.112.

exerciam o poder. “Na sociedade moderna ser alguém significa ser um indivíduo, ou seja, conceber a sua existência como uma realização pessoal, ao longo da vida. Se antes as determinações que regiam a vida se apresentam claras e externas à experiência individual, agora elas se tornam enigmáticas e inscritas na vida interior”<sup>5</sup>. Então, essa “liberdade de escolha” esbarra nas premissas da sociedade da época, seus ideais, seus repertórios de conduta. “O dispositivo disciplinar consegue assim, na sua forma ideal, lançar luz sobre aquilo que de outro modo restaria na sombra e na invisibilidade”.<sup>6</sup>

Ao nos basearmos no modelo panóptico e transportá-lo para a contemporaneidade, veremos que houve uma série de inversões e deslocamentos na relação entre indivíduo e visibilidade. As chamadas novas tecnologias desde a TV à Internet fizeram emergir novos dispositivos de poder, ou seja, novos dispositivos disciplinares. Câmeras de circuito interno, chips informáticos e bancos de dados eletrônicos executam um novo tipo de vigilância a que certos autores chamam de uma espécie de superpanóptico por atuar não só em instituições como também em ambientes os mais variados, desde *shopping centers*, bancos a elevadores, quando falamos em espaços físicos e também sobre o espaço cibernético sujeitando o indivíduo a uma vigilância absoluta, obtendo informações a seu respeito e acumulando-as em bancos de dados. Desta forma, a subjetividade fica exteriorizada e conforme estes dados são analisados e interpretados, irão fazer parte de estatísticas definindo comportamentos, hábitos e desejos.

Essa exposição de si provocada pela Internet efetua um movimento de publicização do que era considerado íntimo, ficando sujeito ao olhar do outro que irá reconhecê-la lhe atribuindo assim sua própria existência. Dentro desta linha, incluiremos os weblogs pessoais, webcams e por sua vez, os programas de televisão de caráter confessional. Em *L'individu incertain*, Alain Ehrenberg (1995) trabalha com a questão de que esses programas expõem o indivíduo na sua realidade ordinária, seus problemas pessoais. Os *reality shows* como *Loft Story* e *Big Brother* são exemplos perfeitos para se apontar que apesar de vivermos a época das celebridades, onde a vida de atores, desportistas são cultivadas pela mídia, há o espetáculo da realidade através da exposição da vida dos indivíduos comuns.

---

<sup>5</sup> Bezzerá, Benilton. O ocaso da interioridade e suas representações sobre a clínica. ?

<sup>6</sup> Bruno, Fernanda. Idem.p.114

Identificando, então que o foco de visibilidade nos dias de hoje atua sobre o homem comum, iremos então tentar analisar o filme *Edifício Master* de Eduardo Coutinho que transpõe este indivíduo para a tela. No caso desse trabalho, não caberá entrar em analisar o campo televisivo, iremos apenas dirigir nosso foco para o cinema, no caso, o documentário.

### **UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA.**

Quando os irmãos Lumière inventaram o projetor possibilitando que as imagens se movimentassem numa tela, estavam na verdade realizando um ideal presente no imaginário humano desde os tempos mais remotos. Reproduzir imagens é uma necessidade que se conhece desde os homens das cavernas. A pintura veio aprimorar este desejo desenvolvendo técnicas, criando formas e diferentes modalidades de percepção da matéria. Em 1826, quando surge a fotografia, a dificuldade foi de considerá-la um modo de arte, visto que diferente da pintura que criava imagens subjetivas, a fotografia veio recortar a realidade reproduzindo integralmente a imagem captada pela visão humana. "A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente "objetiva".<sup>7</sup>

A partir da fotografia, a psicologia da imagem sofreu profunda transformação. O objeto passou a ser literalmente re-presentado, ou seja, presente no tempo e espaço. A imagem fotográfica exerce o fascínio de paralisar o instante, permitindo admirar em sua reprodução o que o olho humano perderia por deixar passar. A câmera fotográfica veio por sua vez fundar a apropriação da imagem por um aparelho técnico, concedendo à fotografia o estatuto de ser o acontecimento mais importante da história das artes plásticas.

O cinema viria dar movimento à objetividade fotográfica criando um sistema que reproduz a ação das imagens. Ao realizar em 1877 e 1880 a primeira série cinematográfica de um cavalo galopando, Muybridge despertou o espírito de técnicos como Thomas Edison, Dickson e mais a frente os irmãos Lumière preocupados em tentar elaborar um meio em que se poderia ver integralmente a imagem em movimento.

Esta realização irá fundar a "arte industrial". O filme para realizar-se necessitará de toda uma aparelhagem técnica, impressão da película, a máquina do projetor que reproduzirá numa tela imagens em tamanho natural para uma platéia de espectadores.

---

<sup>7</sup> BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.p.22.

Cenários, personagens que se reportam um ao outro e se interpelam de um plano a outro, irão fazer do cinema o meio mais eficaz para operar a relação do existente com o seu similar.

O cinema conquista um público extenso por saber levar a ele imagens quase reais. Esta *impressão de realidade* concedida pelo filme, cria uma relação afetiva e participativa que interfere diretamente na psicologia da percepção.<sup>8</sup> As imagens produzidas pela tela têm um poder de convencimento que irá afetar incisivamente o espectador, fazendo-o vivenciar, sentado numa poltrona de uma sala escura, sensações de medo, de carinho, aflições e risos. E é o movimento que dá esta forte impressão da realidade.

Pensar o aspecto da reprodução da realidade, da identificação procurada pelo espectador irá mobilizar alguns teóricos do cinema. Em seu livro *O Cinema ou o Homem Imaginário* (1958), Edgar Morin irá atribuir ao cinema a capacidade de manifestar os desejos, de realizar os sonhos que a vida prática não pode satisfazer. Diferente do teatro que de certo modo lida com materiais demasiadamente reais, pois os atores estão ali, tão próximos, o cinema consegue produzir cenas passadas em ruas, cidades, trazendo para a tela ambientes, imagens vivas, criando um universo ilusório, mas situado num campo real.

No entanto, o cinema de modo algum deve ser pensado como uma reprodução da realidade. Desde que Serguei Eisenstein (1917) inventou a montagem, fazendo com que imagens pudessem ser cortadas, recortadas e coladas, estabelece-se uma nova relação com o filme. Determinados movimentos lineares podem ser interrompidos de repente transportando o espectador para outro espaço e outro tempo em questão de segundos. Este virtuosismo do cinema irá interferir na relação temporal e espacial criando uma ficção que *sugere* uma realidade. Quer dizer, os espaços não se encadeiam mais, a história narrada pode ser vivida no tempo passado e sentida como atual.

A categoria do tempo se estabelece como peça fundamental na ficção cinematográfica e irá romper com os modelos dominantes da representação.

A relação da imagem-movimento e imagem-tempo analisada por Bergson em seu estudo sobre a crise da psicologia descrita em *Matéria e memória*<sup>9</sup> e aproveitada por Deleuze<sup>10</sup> em seu livro sobre o cinema irá acompanhar a própria evolução do cinema.

---

<sup>8</sup> METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972

<sup>9</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Livraria Martins Fontes. 1990.



Este “regime de imagens”, para utilizarmos uma expressão tão cara ao próprio Deleuze, era a tentativa de reproduzir, através da montagem, uma série de ligações que resultariam uma imagem indireta do tempo e na possibilidade da representação do movimento.

Para Deleuze esse procedimento segue conexões “legais” no espaço e no tempo, uma relação em que as testemunhas relacionam o exposto com o verdadeiro.

André Bazin, identificará duas tendências do cinema entre as décadas de 20 e 40: os cineastas “que acreditavam na imagem e os que acreditavam na realidade”. Estes últimos entenderiam o cinema como a representação pura e simples da realidade. Já os outros entenderiam o cinema como “tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar á coisa representada” e acreditariam que o “sentido não está na imagem, ele é sombra projetada pela montagem no plano da consciência do espectador.” Cinema ensaios,

Vemos, portanto, a importância da imagem na relação entre a verdade e o falso, a realidade e a ficção.

Quando começaram a produzir o cinema documentário viram que este não reflete e nem representa a realidade, trata-se da produção de um acontecimento ligado a fatos e histórias reais, que será apresentado de uma maneira específica. Pouco importa um tema ou uma idéia, (filme sobre viagem, sobre a miséria da África ou sobre a violência no Brasil) o importante é a metodologia que será adotada para a filmagem.

## **O DOCUMENTÁRIO.**

Existe uma enorme dificuldade em definir o documentário. Quando surgiu, no início dos anos 1920, - e como marco podemos citar o filme do norte-americano Robert Flaherty, *Nanook, o Esquimó* (1920-1922) - e se firmou como um estilo cinematográfico, dizia-se que era contrário ao cinema de ficção, pois supostamente tratava do real. O escocês John Grierson fundador da escola documentarista inglesa, evitava a definição simplista de um reflexo da realidade contrariando esta definição e deslocando esta concepção para a representação simbólica. Ele atribuía ao documentário a função social de instrumento de educação das massas e de formação da opinião pública. Seu filme *Drifters* (1929) sobre pescadores assim como o *Nanook* de Flaherty sobre um esquimó, fundaram o documentário clássico ainda quando o cinema era mudo. Quando se tornou sonoro, já no início dos anos

---

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 e 2.: Imagem-Movimento/ Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985/1990.

30, o documentário se estruturava a partir de um argumento desenvolvido por uma narração em *off* ilustrados por imagens com entrevistas e depoimentos. Esta voz em *off* interpreta o que vemos nas imagens e fornece ao espectador o significado unívoco do filme. No final dos anos 50, esse modo de fazer documentário começa a ser criticado. Havia a preocupação em respeitar o espectador sem uma “voz do saber” que direcionasse a interpretação do espectador. Surge então o cinema direto norte-americano cuja opção foi eliminar totalmente a voz em *off* e reduzir ao mínimo a intervenção da equipe na filmagem. As técnicas do “direto” – câmeras leves, a gravação do som sincronizada com a imagem – favoreceram as filmagens de “observação” como podemos chamar.

No documentário brasileiro dos anos 60 as propostas sociais do Cinema Novo ainda recorreram a “voz do saber” o que se aproximavam do documentário clássico. É o caso dos produzidos pelos programas jornalísticos da televisão.

#### **O FILME DE EDUARDO COUTINHO.**

O cinema documental de Eduardo Coutinho apresenta características singulares quanto ao movimento de câmeras, enquadramentos, cortes e como se articulam as seqüências. Sua preocupação é tentar fazer um filme “com os outros” e não “sobre os outros”. Sua autoria fica condensada a dimensão autoral dos personagens. No caso seu específico, observa-se sua preocupação em “filmar o que existe” sem a feitura de um roteiro prévio. O que Coutinho preza em seus documentários é a possibilidade de criação de algo inesperado no momento da filmagem.

Os documentários produzidos pela Tv fazem parte da formação de Eduardo Coutinho. Em 1975, foi trabalhar no Globo Repórter onde aprendeu a conversar com as pessoas e a utilizar as técnicas de televisão, de filmar chegando em qualquer circunstância. Dentre as produções de Eduardo Coutinho consideraremos *Theodorico, Imperador do Sertão* como emblemático, por realçar a sua preocupação em se colocar no lugar do outro, sem anular a diferença entre os que estão dos dois lados da câmera. Isso nos interessa particularmente para o nosso estudo, pois efetua a adesão do espectador aos personagens mais facilmente. Apesar da presença da câmera já impor uma relação de poder, ou seja, é o cineasta que dirige, a opção de Coutinho foi pelo registro da situação intervindo o mínimo possível.

Esse filme inaugura o movimento ético na obra do cineasta. Não podendo nos alargar quanto à obra de Coutinho, seu filme *Cabra Marcado Para Morrer*, realizado na década de 80, por diferentes procedimentos cinematográficos assume uma enorme importância no cinema brasileiro. Segundo Ismail Xavier, “É reportagem, é resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade”.<sup>11</sup> O filme trata de acontecimentos fragmentários, personagens parciais e anônimos, aqueles que foram esquecidos pela história.

O que nos interessa neste percurso é identificar a preocupação do cineasta em tratar da “vida dos homens infames”, para retomar o título de um artigo de Michel Foucault.

A abordagem seguida pelo cineasta no filme *Edifício Master* deu continuidade a essa sua linha. Mas ao invés de abordar os moradores da favela como ocorrera em filmes anteriores cuja condição de vida as enquadrava dentro de um mesmo plano, seu interesse era abordar a vida de pessoas comuns cujo único fator unívoco era morarem num prédio de conjugados num edifício em Copacabana.

Foi feita a pesquisa e o filme começou. A técnica usada foi a câmera de vídeo que Coutinho já havia adotado por sentir que o seu trabalho não funcionaria em película cuja fita dura 11 minutos e o som 15. No caso, diante do entrevistado a câmera tem de ter tempo amplo, sem limite.

O filme foi rodado no interior do prédio, dentro dos apartamentos, com pouco espaço para a movimentação dos moradores. O curioso é que a primeira imagem do filme é a de uma câmera de vigilância. O *Master* havia sido um “antro de perdição”, moradia de prostitutas, travestis, traficantes, que só tiveram fim com a gestão do novo síndico que adotou essas câmeras. “Queria colocar o prédio bonito, digno, decente, isso graças a Deus eu consegui”, disse ele. Essa fala nos remete a questão da câmera como dispositivo disciplinar, de controle. O fato de haver as câmeras “moralizou” o prédio. Na filmagem, o que se torna interessante é que a equipe também está sendo filmada indicando uma espécie de circuito fechado, a “vigilância pública”.

Começado o filme, a equipe percorria os andares e batia na porta. O morador os recebia e a conversa começava. Utilizou-se o mesmo dispositivo de seus outros filmes de centrar-se nas pessoas entrevistadas, de filmar em plano fixo. Não havia um tema

---

<sup>11</sup> Xavier, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra. p.124.

dominante a não ser a reserva dos moradores, o individualismo, a solidão, a fala contida e uma diversidade de experiências. O interesse era abordar as características pessoais de cada um, as descrições dos objetos, o estilo de decoração e de saber onde o personagem nasceu, cresceu, estudou, como conheceu o marido e assim por diante.

E esse é um dos pontos que nos interessa neste trabalho. Dos 70 moradores entrevistados, dos 37 escolhidos, apenas 27 entraram na montagem final. São depoimentos de vidas comuns, pessoas reais contando, sem muitos cortes, fragmentos de sua existência. Assemelha-se aos programas de televisão confessionais, cuja lógica é a exposição da intimidade. Assiste-se o modo como cada um elabora sua exposição ao público sobre o ponto de vista de si mesmo.

Essa visibilidade exposta na tela (seja da TV ou do cinema) mostra a vontade de ser visto. Para Coutinho existe um impulso no ser humano de querer ser escutado e ser reconhecido. “Neste sentido, é brutal o poder de reconhecimento e legitimação de uma instituição como a mídia, em que basta aparecer para existir”<sup>12</sup>

Em seu livro *Meditações Pascalianas*, Pierre Bourdieu aponta a necessidade de uma justificação, legitimação e reconhecimento para “seres sem razão de ser”.

Esse trabalho de Eduardo Coutinho nos chama a atenção sob dois aspectos. Depois de um longo processo em que foram entrevistadas e filmadas, essas pessoas reais, retratadas no âmbito de sua vida privada, tornam-se personagens de um filme, ou seja, a fronteira entre ficção/realidade fica completamente sem definição. Evidentemente, no imaginário do espectador que não as conhece e as vê na tela de um cinema, aquelas pessoas só existem enquanto personagens daquele filme. No entanto, se forem ao *Edifício Master* e baterem na porta dos apartamentos, verão que são reais. A exposição de seus rostos pela imagem lhes dá maior visibilidade do que se suas vidas estivessem sido expostas em uma entrevista escrita num jornal ou revista. A imagem as identifica, e las podem ser reconhecidas em qualquer lugar como uma “celebridade”.

O outro aspecto a ser analisado é o que concerne a montagem do filme. Por mais que haja a isenção do cineasta na condução das entrevistas, a montagem, a edição do filme mostrará as suas preferências, as suas intenções. “Toda leitura de imagem é a produção de

---

<sup>12</sup> Lins, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho; televisão cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004. p.161.

um ponto de vista: do sujeito observador, não o da “objetividade” da imagem. (...) O que é a filmagem senão a organização do “acontecimento” para um ângulo de observação?”<sup>13</sup>

Diferente dos *reality shows* onde existem câmeras posicionadas em todos os ambientes onde os participantes circulam com a vigilância atuando sobre todos os atos, expondo dessa forma à visibilidade. No caso do filme de Eduardo Coutinho, essa visibilidade é exposta pela fala do entrevistado e pelo universo de seu apartamento expondo mais profundamente a sua realidade ordinária, seus problemas psíquicos, conjugais e pessoais. Jean Rouch, há mais de 30 anos, já afirmava que “toda vez que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”. Na sociedade do espetáculo, a câmera e o microfone são dispositivos dominantes dentro do quadro dessa exposição do privado para o público. Nos tempos virtuais observa-se a sede crescente de contato com a realidade do cotidiano.

Um outro ponto a ser pensado: o fato de se tratar de um filme apresentado em cinema onde o espectador sai de casa para assisti-lo, ficando numa sala escura diante da tela, as vidas reveladas pelo filme *Edifício Master* atuam de uma forma mais tocante do que se estivessem sendo vistas numa sala de visitas na TV. A discussão é ampla mais se constata que a imagem cinematográfica permanece mais tempo na memória do que as imagens televisivas. Para o nosso estudo, o que interessa é o fato de que através do filme o cineasta está revelando subjetividades, mostrando na sua forma mais crua a vida de indivíduos comuns. A sua câmera funciona como um dispositivo de visibilidade onde a sua atuação fica subordinada a dos entrevistados. “É esse tipo de procedimento artístico, freqüente no cinema de Coutinho, que Mikahil Bakhtin define como “polifônico” – conceito que cria a partir da análise da obra de Dostoievski. Nesse “novo modelo artístico de mundo” definido por Bakhtin, o autor não é mais o centro do mundo, e a obra não expressa mais unicamente o seu campo de visão e sua concepção de mundo. O autor não está nem acima nem abaixo de seus personagens, mas em intensa negociação narrativa, na qual os personagens também exercem suas próprias forças.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Xavier, Ismail. *Cinema: revelação e engano. O Olhar* (org. Adauto Novaes) Companhia das Letras. !988. p. 379.

<sup>14</sup> Lins, Consuelo, *Ibidem*. P.158

## CONCLUSÃO:

O que tentamos mostrar nesta exposição é que o documentário de Eduardo Coutinho atua como um dispositivo que aponta para uma nova forma de expor o foro íntimo assistido pelo olhar do outro. A individualidade de cada um ao ser exposta, pode ser analisada e interpretada. O filme mostra claramente a crise entre as fronteiras do público e privado, da interioridade e exterioridade. Ao assistir o filme percebe-se que existe um prazer dos moradores em serem entrevistados, uns fascinios em serem filmados e ainda mais sabendo que serão assistidos numa tela de cinema. Se essa exteriorização será boa ou ruim para os entrevistados, esta é uma outra discussão. A visibilidade é mais importante.

A câmera como a produtora daquela imagem funciona como dispositivo de vigilância e de exposição de um universo de subjetividades. Subjetividades, no caso, variadas, particulares e bem íntimas.

Para o espectador revela-se um mundo onde não há o extraordinário. O gosto passa a ser justamente aquelas vidas de pessoas comuns e suas peculiaridades como a Suzi que já dançou e cantou no Japão, Ester que ficou traumatizada por causa de um assalto e só não se suicidou porque tinha contas a pagar e Daniela que tem dificuldade em conviver com o vaivém de Copacabana porque sofre de “neurose e sócio- fobia”.

Numa era em que se constata que as imagens intervêm na consciência e na representação contemporâneas e, portanto, vem se impondo como o dispositivo mais importante na revelação de realidades e na construção do imaginário social, o documentário de Eduardo Coutinho torna-se um meio para uma releitura do “real” funcionando em três ordens distintas: primeiro como o olhar do entrevistado é apreendido pela câmera; segundo, como esse universo é revelado e como ele é percebido pelo espectador e, finalmente, como o sujeito experimenta a sua própria visibilidade. Desse modo, o papel do diretor funciona como o organizador do visível dentro de um regime específico de representação que atua como uma sobre-exposição do real, fazendo ao mesmo tempo a mediação entre o sujeito e o olhar do outro. Podemos entender o cinema de Eduardo Coutinho como uma releitura da arte enquanto um modo de provocar efeitos sensoriais parecidos com a realidade, colocando o próprio sujeito em questão.

## BIBLIOGRAFIA:

- Bazin, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.p.22.
- Bergson, Henri. *Matéria e Memória* . São Paulo: Livraria Martins Fontes. 1990.
- Bezerra, Benilton. *O ocaso da interioridade e suas representações sobre a clínica. ?*
- Bruno, Fernanda. *Revista Famecos*. Porto Alegre. Nº 24. Julho 2004.
- \_\_\_\_ *Do Sexual ao Virtual*. São Paulo. Unimarco, 1997.
- Charney, L., Schwartz, V (orgs). *O Cinema e a Invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac 7 naify edições, 2001.
- Crary, J. *Suspensions of Perception*. MITPress, 1990.
- D' Amaral, Marcio Tavares , *O Vigor da Cultura Comunicacional: O paradoxo Moderno do Contemporâneo in*. Contemporaneidade e Novas Tecnologias. Idea.Eco.UFRJ. Livraira Sette letras, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1 e 2.: Imagem-Movimento/ Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985/1990.
- \_\_\_\_ *Foucault*. Coleção Perfis. Editora Veja. Lisboa.
- Ehrenberg, A. *L'Individu incertain*. Paris; Calmann-Lévy, 1995.
- Foucault, Vigiar e Punir. Petrópolis:Vozes, 1983.
- Goffman, Erving. *A representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- Lins, Consuelo. *O documenário de Eduardo Coutinho; televisão cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.,2004. p.161.
- Miller, J-A. A máquina panóptica de Jeremy Bentham in Silva, T.T (org). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p 77.
- Metz, Christian. *A Significação do Cinema*.São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Parente, André. *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- Pires, Paulo Roberto de Oliveira Junior. *Cinema e Verdade*. Tese de mestrado –ECO. 1992
- Sennett, Richard. *O Declínio do Homem Público*.São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Virriio, Paul. *A máquina de Visão*. Rio de janeiro: José Olympio, 2002.
- Xavier, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra. p.124.