

LUZ, CÂMERA, AÇÃO: COMO AS PERSONAGENS CONSTROEM SUA AUTORREPRESENTAÇÃO DIANTE DA CÂMERA NO DOCUMENTÁRIO EDIFÍCIO MASTER

**LIGHT, CAMERA, ACTION: HOW THE CHARACTERS BUILT THEIR AUTO
REPRESENTATION BEFORE THE CAMERA IN THE DOCUMENTARY EDIFÍCIO MASTER**

HELENA OLIVEIRA TEIXEIRA DE CARVALHO

Graduada em jornalismo pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, atualmente é mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da mesma instituição.
E-mail: helena.otc@gmail.com

CARLOS PERNISA JÚNIOR

Professor Doutor dos cursos de graduação em jornalismo e Rádio, TV e Internet da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora e professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição.
E-mail: carlospernisajr@gmail.com

CARVALHO, Helena Oliveira Teixeira de; JÚNIOR, Carlos Pernisa. Luz, Câmera, Ação: como as personagens constroem sua autorrepresentação diante da câmera no documentário Edifício Master. Revista GEMINIS, São Carlos, UFSCar, v. 10, n. 1, pp.124-136, jan. / abr. 2019.

Enviado em: 26 de março de 2018 / Aceito em: 12 de outubro de 2018

RESUMO

O artigo pretende fazer um estudo da *mise-en-scène* documentária e da forma como as personagens se colocam diante da câmera no filme *Edifício Master* (2002), do diretor Eduardo Coutinho. O documentário traz depoimentos de moradores do Edifício Master, que fica em Copacabana – RJ, em que podemos observar como cada um se coloca em cena e constrói sua encenação diante do diretor e da câmera. Será trabalhado o conceito de *automise-en-scène*, do autor francês Jean-Louis Comolli para analisar essa auto representação de cada um. Além disso, também será analisado como Coutinho explicita o processo fílmico e a *mise-en-scène* para o espectador.

Palavras-chave: documentário; *mise-en-scène*; encenação; Eduardo Coutinho.

ABSTRACT

The article intends to do a study of the documentary *mise-en-scène* and the way the characters stand before the camera in the film *Edifício Master* (2002), by director Eduardo Coutinho. The documentary brings testimonials from residents of the Edifício Master, which is located in Copacabana - RJ, where we can observe how each one takes the stage and builds his staging before the director and the camera. The concept of *automise-en-scène* by the French author Jean-Louis Comolli will be worked on to analyze this self-representation of each one. In addition, it will also be analyzed how Coutinho explicitly explains the film process and the *mise-en-scène* to the viewer.

Keywords: documentary; *mise-en-scène*; staging; Eduardo Coutinho.

INTRODUÇÃO

Quando se fala de cinema documentário encontra-se uma dificuldade de defini-lo, uma vez que suas fronteiras são fluidas e incertas. Silvio Da-rin (2008) defende que “o termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas” (DA-RIN, 2008, p.18). Para ele, toda conceituação terá que ser produzida pela própria análise dos filmes, não podendo se ater apenas ao plano teórico. Bill Nichols (2007) afirma que o termo documentário não pode ser reduzido como um verbete de dicionário, como “sal de cozinha” ou “temperatura”. Nichols (2007) afirma ainda que a definição de documentário é sempre relativa e comparativa, constituindo-se pelo contraste com filmes de ficção ou filmes experimentais e de vanguarda. O gênero é associado à ideia de um cinema da realidade, que aborda “o mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta” (NICHOLS, 2007, p.17). Contudo, é importante destacar que não é uma reprodução da realidade, mas sim uma representação do mundo em que vivemos.

A forma de abordar essa representação é muito variada, uma vez que “os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas e estilos” (NICHOLS, 2007, p.48), ou seja, nem todos os filmes classificados como documentário exibem um único conjunto de características comuns; eles se diferem entre si. Essa imprecisão de uma definição também resulta do fato de que as definições mudam com o tempo, pois as características do cinema mudam de acordo com o contexto, tecnologias e intenção do autor.

De origem francesa, o conceito de *mise-en-scène* é facilmente encontrado na bibliografia sobre cinema de ficção, principalmente a partir da década de 1950, com a geração *nouvelle vague*. Contudo, de acordo com Ramos (2011), ocupa pouco espaço nos estudos sobre documentário. Credita-se isso a essa ideia de que o documentário é o cinema que reproduz realidades. Entretanto, como destacado anteriormente, o cinema documental não é uma reprodução, mas uma representação, visto que quando a câmera é ligada e posicionada, ela não é capaz de captar tudo o que está acontecendo naquele momento, mas apenas uma parte, que é escolhida de acordo com o ponto de vista e a intenção de quem está filmando ou dirigindo. Além disso, há toda uma construção da

cena que não pode ser ignorada, como a escolha do melhor lugar para se filmar devido à iluminação; áudio; escolha dos enquadramentos; entre outros.

No documentário, o conceito de *mise-en-scène* apresenta diretrizes diferentes daquelas da ficção, concentrando-se nas ações e expressões – gestos, olhares, movimentos, palavras – de quem está sendo filmado e na sua interação com quem filma, na presença do aparato cinematográfico. O autor francês Jean-Louis Comolli (2008) aborda dentro da *mise-en-scène* documentária outro conceito importante, a *automise-en-scène*, que se caracteriza como uma autorrepresentação dos atores sociais, construída especificamente diante do cineasta e da câmera. A *automise-en-scène* é muito presente nos documentários que exploram o dispositivo da entrevista como ponto central da narrativa. Nessa perspectiva, destaca-se o trabalho do cineasta Eduardo Coutinho¹, referência nacional do gênero e que tem como elemento principal dos seus filmes o depoimento oral de pessoas comuns.

Este artigo busca, a partir da análise de *Edifício Master* (2002), mostrar como as personagens se colocam em cena, isto é, como constroem sua *automise-en-scène* nos documentários de Coutinho. Além disso, pretende-se ainda refletir sobre esse embate entre quem filma e quem é filmado e sobre a *mise-en-scène* documentária. Para tanto, partiremos de estudos de autores como Fernão Ramos, Ismail Xavier e Jean-Louis Comolli.

1. REFLEXÕES SOBRE A ENCENAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Para estudar a *mise-en-scène*, teremos como base as reflexões do pesquisador americano David Bordwell, que afirma que esta “compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera” (BORDWELL, 2008, p.33), além do cenário e do figurino. É importante ressaltar, que na definição técnica do termo, o autor não considera a movimentação da câmera, visto que compreende que tal característica pertence à cinematografia e não ao que é filmado (BORDWELL, 2008).

Dentro desse conceito, o autor ainda aponta a encenação como elemento fundamental. Tal termo tem origem teatral, visto que o teatro é o lugar onde é necessário

¹ Eduardo Coutinho, considerado um dos mais importantes nomes do documentário brasileiro, nasceu na cidade de São Paulo, em 1933, e faleceu em 2014, assassinado pelo filho Daniel Coutinho, que sofria de esquizofrenia. Contemporâneo de muitos integrantes do *Cinema Novo*, amigo e colaborador de alguns deles, iniciou sua carreira cinematográfica na ficção, participando de alguns roteiros e dirigindo filmes como *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1970). Na década de 1970, Coutinho trabalhou no programa Globo Repórter (TV GLOBO) por nove anos, onde teve um contato mais próximo com o documentário. O cineasta produziu diversos documentários que marcaram a história do cinema brasileiro e o consagraram como uma referência do documentário nacional, como *Cabra Marcado para Morrer* (1964/1984), *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987); *Boca do Lixo* (1992); *Santo Forte* (1999); *Edifício Master* (2002); *Jogo de Cena* (2007), entre tantos outros.

que alguém adapte a passagem do texto à cena, de modo que leve as tragédias escritas aos palcos (AUMONT, 2008). No início do século XIX, paralelo ao teatro, surge o cinema, que trouxe novos parâmetros de encenação. Inicialmente, a encenação cinematográfica ainda estava muito presa às técnicas teatrais, porém, com os avanços tecnológicos, o cinema foi amadurecendo e sentindo uma necessidade de encontrar seu próprio tom de interpretação.

O cinema do pós-guerra, considerado por muitos o segundo cinema, deixa de se remeter por completo ao teatro e de certa forma atinge sua natureza primitiva, de quando os irmãos Lumière tentavam captar imagneticamente o movimento da vida. Assim, encenar passa a ser registrar coisas vivas e a potência da encenação cinematográfica se insinua, adquirindo um sentido ‘de uma espécie de capacidade mágica para ver, para revelar e para fazer aparecer a verdade’. Neste ambiente, a encenação abandona de vez o referente teatral e assume a dimensão da invenção propriamente audiovisual. (DINIZ, 2011, p.3).

O crítico André Bazin (1991) trabalha a encenação cinematográfica como algo que envolve a matéria física – corpos, figurinos, cenários, luz – que compõe a imagem/som no espaço determinado pela presença da câmera e do seu sujeito. Dentro dessa perspectiva, Fernão Ramos a define como a “relação entre o mundo (com pessoas agindo e coisas) e o sujeito que encarna a máquina câmera” (RAMOS, 2012, p.1). Ainda seguindo essa ideia, Ramos afirma que a imagem fílmica é construída dentro do quadro durante a tomada, que pode ser entendida como a circunstância da presença da câmera no mundo. “A encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em sua forma singular de lançar-se à circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador” (RAMOS, 2011, p.3).

No centro da encenação cinematográfica está a ação e a expressão de um corpo, ou seja, ela é composta pelo movimento desse corpo no mundo e sua composição fisionômica – gestos e olhares. Pode-se dizer então que a *mise-en-scène* determina o modo pelo qual essa encenação irá se dispor na tomada, levando em consideração diversos aspectos que compõem a cena e sua narrativa em planos, isto é, ela se constitui através da ação dos corpos e dos procedimentos estéticos, tanto dos elementos que a emolduram – cenário, locação, figurino, fotografia, enquadramento – quanto da ação e da interpretação do ator em cena.

Quando se fala de cinema documentário, o conceito de *mise-en-scène* pode ser recortado como “especificidades do movimento e da expressão do corpo em cena, nas diversas modalidades de interação com o sujeito que sustenta a câmera” (RAMOS, 2012, p.4). Quando um corpo encena, ele encena para alguém. No caso do audiovisual,

esse corpo encena para uma câmera, conseqüentemente para o sujeito que a sustenta, e também para um espectador futuro. No documentário, a composição física da cena não é o ponto central da sua *mise-en-scène*, como acontece na ficção, mas a movimentação do corpo em cena e a sua interação com o sujeito que sustenta a câmera. Pode-se dizer então que o sujeito da câmera tem um papel diferenciado, visto que ele interage com os corpos que estão em cena, sendo determinante para o desenvolvimento da cena fílmica. Entretanto, esse modo de interação apresenta variações nos diferentes tipos históricos do documentário, e, para compreender melhor essa ideia, será trabalhada a classificação de encenação determinada por Ramos, que a classifica como *construída* ou *direta*.

Até meados da década de 1950, no chamado *documentário clássico*² observa-se uma predominância da *encenação-construída*, que Ramos define como aquela que é “inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissionais. A circunstância da tomada está inteiramente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo que circunda a tomada” (RAMOS, 2008, p.40), isto é, ela trabalha com uma preparação prévia da cena, através de roteiros, envolvendo falas programadas, cenários construídos especialmente para o filme, fotografia sofisticada, preparada com antecedência, decupagem em planos prévios, movimentação ensaiada dos corpos. Esse modelo se assemelha com o cinema de ficção, entretanto, ao invés da ação ser representada por atores profissionais, ela é encenada por pessoas que vivem aquela realidade descrita, ou seja, as pessoas interpretam a si mesmas, encenando suas próprias vidas. Pode-se citar como exemplos que recorrem a esses procedimentos os filmes do norte-americano Robert Flaherty, como *Nanook, o esquimó* (1922) e *O Homem de Aran* (1934).

Também pode-se encontrar a *encenação-construída* no documentário contemporâneo, principalmente dentro da televisão a cabo, através de canais especializados na exibição de documentários, como *HistoryChannel*, *Discovery*, *Animal Planet*, BBC e GNT. Contudo, “a presença do modo clássico no cinema contemporâneo possui transformações estilísticas consideráveis, onde incluímos o uso de imagens de arquivo. As asserções não são feitas exclusivamente através de *voz over*, mas também de entrevistas e depoimentos” (RAMOS, 2011, p.9).

Na década de 1960, chega o Cinema Verdade/Direto, que revoluciona o cinema documentário, principalmente através dos procedimentos proporcionados pelas

2 Também denominado cinema etnográfico, ganhou notoriedade na Escola Inglesa, especialmente com John Grierson, podendo ser conceituado como cinema de propaganda, financiado pela indústria e pelo governo, cuja função inicial era educativa e social. Suas principais características eram utilização intensa de *voz over* expositiva e encenação (RAMOS, 2004).

câmeras leves e ágeis e, especialmente, pelo desenvolvimento do gravador Nagra³, que permite a captação do som direto. Nesse momento, a voz *over* é recusada enquanto procedimento estético, e são inaugurados a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos, trazendo um novo tipo de encenação, a qual Ramos chama de *direta* e que se desenrola livremente no decorrer da tomada, englobando uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta (RAMOS, 2008). A *encenação-direta* é composta pela *encena-ação*, que é apenas uma atitude, uma ação, e pela *encena-afecção*, que é expressão de afeto através das expressões faciais e gestuais.

Na encenação-ação/afecção a cena documentária é composta, na tomada, canalizando a *ação*, ou o *afeto*, do corpo, em seu modo de *viver*, transcorrendo o presente. Dois modos de *encenação* se delineiam no documentário moderno. O dominante se constitui com o sujeito da câmera em *ação*, interativa ou em recuo, conformando o mundo pelo movimento dos corpos no espaço. Este é o modo de *ação*. O segundo modo é o *afetivo*, com o corpo em comutação com o sujeito da câmera expressando afeto até o limite do exibicionismo ou da obscenidade (no sentido que Serge Daney dá ao termo), através da expressão. (RAMOS, 2011, p.12)

Nos documentários em que a entrevista é o ponto central da narrativa, como os de Eduardo Coutinho, foco do presente artigo, encontra-se, principalmente, a *encenação-direta*. Aqui se observa que o diretor é um participante assumido, visto que interage, através da entrevista, com o corpo que está sendo filmado, sendo determinante para sua encenação.

Nesse contexto, pode-se afirmar que o conceito de encenação não pode ser aplicado de forma uniforme por todo o documentário, pois assim se coloca “no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz do sujeito na tomada, provocada pela presença da câmera” (RAMOS, 2008, p.47). Além disso, também se observa que no cinema documentário a *mise-en-scène* está presente no encontro entre o sujeito da câmera e o sujeito que será filmado, na circunstância da tomada.

2. A AUTOMISE-EN-SCÈNE DE EDIFÍCIO MASTER

A ideia de que a *mise-en-scène* documentária está presente no encontro entre o cineasta (sujeito da câmera) e quem será filmado, na situação da tomada, segue na mesma direção do pensamento de Eduardo Coutinho do documentário como um

3 O cinema verdade/direto teve grande influência na produção cinematográfica brasileira a partir dos anos de 1960. O seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962, é classificado como o grande marco da nova fase do documentário no Brasil, pois apresentou o gravador Nagra aos cineastas do Cinema Novo, fazendo com que tivessem contato com o som direto e suas técnicas. (CARVALHO, 2016)

encontro. “Estamos filmando um encontro sempre: o encontro entre o mundo do cineasta e sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera” (FIGUERÔA, FECHINE, BEZERRA, 2003, p.216). Coutinho tem seu método de realização fílmica baseado na conversa com pessoas comuns, que contam suas histórias de vida para o diretor, diante da câmera. Considerado uma das grandes referências do documentário nacional, tem a entrevista como o ponto central da narrativa da maioria dos seus filmes, o que podemos observar principalmente a partir de *Santo Forte* (1999).

Ismail Xavier (2004) também destaca que os filmes de Coutinho são resultado de uma filosofia do encontro, reforçando a ideia de que a força do seu documentário é a interação entre o cineasta e a personagem, na presença da câmera. “O documentário de Coutinho, como forma dramática, se faz desse enfrentamento entre sujeito e cineasta, observados pelo aparato, situação em que se espera que a postura afirmativa e a empatia, o engajamento na situação superem forças reativas, travos de várias ordens” (XAVIER, 2004, p.181). É importante ressaltar que a vitalidade desse encontro também está relacionada a elementos que compõem a parte estética da *mise-en-scène* – cenário, locação, fotografia, enquadramento.

Dentro do contexto desse encontro, a forma como o entrevistado se coloca diante do sujeito da câmera também é fundamental para a vitalidade da cena fílmica. Xavier (2004) afirma que há um desejo do entrevistado de se apropriar da cena, isto é, “de tomar o momento da filmagem como afirmação de si, em consonância com a situação dialógica aí procurada. Compor um estilo, um modo de estar e de se comunicar” (XAVIER, 2004, p.184).

Comolli (2008) acredita que, atualmente, as pessoas já têm um conhecimento prévio sobre o que é ser filmado, o que ele credita à televisão e à fotografia, que franquearam para o público uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida. “Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela” (COMOLLI, 2008, p.53). O autor ainda afirma que o trabalho com documentário se inicia a partir desse ponto, desse pensamento de que há um filme no ar, um desejo de filme.

Em *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, pode-se identificar essa ideia de que há um desejo de filme no ar, colocada por Comolli. Uma equipe de pesquisadores ficou hospedada em um apartamento alugado no prédio durante um mês⁴, momento em que conheceram os moradores e selecionaram alguns possíveis entrevis-

⁴ Informação dada pelo diretor, em voz *over*, logo no início do filme.

tados. Quando Coutinho chega para realizar as entrevistas, as pessoas já sabem que ele virá para fazer o filme. Elas já estão preparadas para as filmagens, o que fica claro na cena em que a equipe chega ao apartamento de Lúcia e Rita para entrevistá-las, e Lúcia diz “entra, a Rita já está aí esperando também”. Tal cena mostra que já havia uma consciência de que haveria um filme ali.

Também se encontra em *Edificio Master* exemplos do saber prévio das pessoas sobre o que é ser filmado. No momento em que a equipe vai à casa de Daniela, ela diz que acabou de acordar e que não está bem para ser filmada, que precisaria se arrumar. Nessa cena, observar-se que ela acredita que tem que estar com uma boa aparência para esse momento, transparecendo que é esse conhecimento que ela tem sobre o que é ser filmada e que deve se preparar para isso.

Comolli (2008) também afirma que as pessoas que são filmadas já possuem uma representação na vida cotidiana, que são gestos aprendidos, reflexos adquiridos e posturas assimiladas, o que chama de *habitus*. “Todos aqueles que filmo já são atores em outras *mise-en-scène*, que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme. As ‘realidades’ não são somente narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam [...] são também *mise-en-scène* [...]” (COMOLLI, 2008, p.114). Ainda segundo o autor, as encenações cotidianas já se tornaram inconscientes e são construídas de acordo com o campo (família, escola, trabalho) em que se está. Nesse contexto, Comolli denomina essa encenação de si diante da câmera como *automise-en-scène*.

Assim, *auto mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um, que vem do *habitus* e que passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro, que tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a ‘profilmia’ de Souriau) se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar: do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo do outro (a cena). (COMOLLI, 2008, p.85)

O autor ainda destaca que, no momento da filmagem, há também a *automise-en-scène* do cineasta. Comolli afirma que é uma ilusão pensar a *mise-en-scène* dirigida apenas do cineasta à personagem, visto que todo mundo, inclusive o cineasta, se encontra sob o olhar dos outros e que esse outro reenvia nosso olhar para nós mesmos, mas de forma modificada, de modo que nós nos impregnamos dele. Dessa forma, acredita que é através desse olhar que o diretor se coloca em cena. “[...] quando meu olhar volta pra mim, eu me torno objeto. Essa volta do olhar sobre si mesmo me coloca em cena” (COMOLLI, 2008, p.112).

Tomemos alguns exemplos de *automise-en-scène* em *Edifício Master*. A terceira personagem do filme, Maria do Céu, conta algumas situações do período em que o prédio era considerado um “antro de perdição”, devido à prostituição e ao comércio de drogas no local. Em determinado momento da entrevista, Coutinho faz uma interferência, dizendo que ela está contando as histórias de forma alegre. A partir de então, observamos que Maria dá continuidade à narrativa de forma mais espontânea e com mais graça, dando mais risadas e chegando a se levantar. Aqui podemos observar que a personagem constrói sua *automise-en-scène* a partir da presença de Coutinho e de suas interferências, como se recebesse, através da fala e do olhar, o que o diretor deseja e apropria-se disso em sua encenação, o que vai ao encontro da ideia de Comolli colocada anteriormente, de que a *mise-en-scène* é modificada pelo olhar do outro.

A entrevista de Alessandra é outro exemplo dessa autoconstrução diante da câmera. A garota de programa, ao final de um depoimento, que segundo Coutinho, é corajoso e sedutor, diz que é muito mentirosa. Nesse momento, o diretor a pergunta se mentiu durante a conversa, e ela afirma que não, mas que mentiu na entrevista anterior para os pesquisadores, pois estava com medo. Alessandra mostra aqui que constrói sua encenação de acordo com a situação em que se encontra e de acordo com o modo como se sente, colocando a *automise-en-scène* como uma defesa.

Outra entrevista que consideramos relevante para entendermos como os personagens se constroem diante do cineasta e da câmera é o marcante depoimento de Henrique, que narra sobre os filhos, sua vida nos Estados Unidos e sobre quando conheceu o cantor americano Frank Sinatra. O ponto alto da entrevista é quando canta “*My way*”, que diz ser sua música preferida de Sinatra, de forma profunda e emocionada. Com esse depoimento, pode-se observar como a postura do diretor influencia na construção da *automise-en-scène* da pessoa que está sendo filmada. Xavier (2004) destaca que, nesse momento, Coutinho recua e deixa espaço, tempo e certa liberdade para o sujeito. “Em suma, sua virtude é saber criar um vazio, digamos, de tipo socrático, para fazer emergir a auto-exposição e, na melhor das hipóteses, um conhecimento de si [...]” (XAVIER, 2004, p.185).

O depoimento de Henrique também remete a outra questão importante em *Edifício Master*, que é a explicitação da *mise-en-scène*. Como vimos anteriormente, encontramos facilmente estudos sobre a *mise-en-scène* no cinema de ficção, entretanto, não se fala muito desse conceito em relação ao documentário. Na maioria de seus filmes, observamos que Coutinho, todavia, faz questão de deixá-la explícita ao espectador. O diretor evidencia que ele não é apenas um observador de um real já existente, mas que ele é um mediador e que intervém naquela realidade, de modo que o que vemos no filme é a realidade do encontro entre o cineasta e sua equipe com as pessoas filmadas,

e não a realidade cotidiana daquelas pessoas.

Em *Edifício Master*, o diretor já deixa isso claro logo nos primeiros minutos, pois, utilizando-se de uma narração em *off*, ele conta sobre todo o processo fílmico. Além disso, na primeira cena do filme, por meio da câmera de segurança do prédio, o cineasta mostra a intervenção da equipe de filmagem no cotidiano daqueles moradores. Ao longo de todo o documentário, veem-se imagens da equipe circulando no prédio e chegando à casa das pessoas, o que deixa explícito que há uma *mise-en-scène* ali. A entrevista de Henrique tem um momento chave para essa questão, visto que, em determinada cena, quando ele está cantando, vemos também no quadro a segunda câmera que o focaliza mais de perto.

Mostrar o Sr. Henrique e, ao mesmo tempo, a segunda câmera que o focaliza mais de perto é uma forma de explicitar a regra do jogo, colocar os dados da representação ao alcance do olhar; advertir que a empatia tem seus limites e coordenadas. É afirmar a premissa de uma ética que está na contramão daquilo que nos cerca de manipulação na esfera das imagens dentro da rotina da mídia. (XAVIER, 2004, p.185)

O cinema de Coutinho, especialmente *Edifício Master*, evidencia que as pessoas são mais do que aparentam ser e que elas podem ser interessantes pelo que dizem e pelo modo como se expressam e não apenas pelo que representam socialmente no contexto da nossa sociedade.

Vale aí o princípio de que as pessoas são interessantes quando se libertam do estereótipo, recuperam na conversa um sentido de autoconstrução que tem sua dimensão estética. No limite, o cinema de Coutinho tem como horizonte um apresentar-se do sujeito como foco de um estilo (no sentido shakespeariano da autoconformação, não no sentido de adoção de fetiches de moda). Não se trata mais da fé no natural, no absolutamente espontâneo, na verdade já dada sobre quem quer que seja. Trata-se de evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelos quais um sujeito se apropria de sua condição, é criativo. Dentro dessa mescla de teatro e de autenticidade catalisados pelo efeito-câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação, ou na invenção de um modo de viver certa condição, incluída a breve experiência diante dessa visita do cineasta a seu mundo. (XAVIER, 2004, p.187)

Pode-se dizer então que a *automise-en-scène* está sempre presente; no entanto, cabe ao cineasta saber trabalhá-la. Observa-se que deixar a personagem construí-la livremente, sem muitas intervenções, é importante para o resultado final da entrevista. Em *Edifício Master*, Coutinho dá essa liberdade ao outro, o que contribui para a vitalidade das entrevistas e do filme como um todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *mise-en-scène* está presente tanto no cinema ficcional quanto no documental, porém, ela é comumente estudada apenas em relação à ficção, visto que o documentário é tido como o cinema do real. Observa-se, contudo, que é importante explorá-la em ambos os gêneros, pois ela se coloca de forma diferente e tem expressiva influência na edição final do filme. A *mise-en-scène* documentária está presente no encontro entre o sujeito da câmera e o sujeito que será filmado; na presença da câmera, o que vai na mesma direção do pensamento de Eduardo Coutinho do documentário como um encontro. Em seus filmes, Coutinho mostra uma preocupação em explicitar ao espectador o processo fílmico e a intervenção dele e da equipe naquele cotidiano que será filmado, isto é, uma explicitação da *mise-en-scène* construída naquele momento, o que fica evidente em *Edifício Master* (2002).

A partir da análise de *Edifício Master*, foi trabalhado outro conceito importante a ser considerado nos estudos sobre documentário, principalmente naqueles que tem a entrevista como ponto central da narrativa, a *automise-en-scène*. Observou-se que as pessoas constroem suas encenações diariamente de acordo com o campo (escola, trabalho, família, amigos) em que se encontra, muitas vezes de forma inconsciente. Portanto, pode-se dizer que o cineasta filma representações já em andamento.

Edifício Master permite concluir que cada personagem tem uma forma de se colocar em cena, de se auto construir diante do cineasta e da câmera, e que o sentido da ação da personagem nesse tipo de documentário está na vitalidade de sua oralidade quando interage com o cineasta e com o aparato técnico e não em sua relação com o contexto social no qual está inserida. Além disso, também se conclui que, no documentário, cada pessoa filmada tem liberdade para tomar a cena para si, isto é, fazer sua própria cena, o que demonstra que o desejo do filme não deve aparecer apenas do lado de quem está produzindo e nos leva a afirmar que o documentário acontece exatamente nesse embate entre quem filma e quem é filmado.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo, Ed Brasiliense, 1991

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas, Ed Papyrus, 2009

CARVALHO, Helena Oliveira Teixeira. **Transformação: um olhar sobre transexuais de Juiz de Fora**. Trabalho de conclusão de curso.

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016

COMOLLI, Jean-Louis. **Vere poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Humanitas, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário.** Rio de Janeiro: Azougue, 2004

DINIZ, Felipe Maciel Xavier. **O jogo da encenação no cinema de Eduardo Coutinho.** Recife: anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como Encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. In: **Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica.** PUC-SP, v. 6, São Paulo, 2003. ISSN: 1982-2553. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348>. Acesso em: 30 de junho 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 2. Ed. São Paulo: Papirus, 2007

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo, Ed. Senac, 2008.

_____, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: Tradição e transformação.** São Paulo, Summus, 2004.

_____, Fernão Pessoa. A 'mise-en-scène' do documentário. In: **Revista Cine Documental**, n.4, Venezuela, 2011. ISSN: 1852-4699. Disponível em <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>. Acesso em 25 de maio de 2017.

_____, Fernão Pessoa. A 'mise-en-scène' do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. In: **Revista Rebeca.** Socine, v.1, n.1, 2012. Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>. Acesso em 25 de maio de 2017.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Comunicação e Informação.** UFG-GO, v.7, p.180-187, Goiás. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/24304/14101>. Acesso em 01 de junho de 2017.