

# Big Brother Brasil e Edifício Master: espetáculo e anti-espetáculo

por Leandro Saraiva

## BBB: reprodução “simulada” da concorrência cotidiana

A expressão “*reality show*” é feliz como designação do gênero televisivo: trata-se, entre os variados formatos, da criação de dispositivos capazes de fazer do registro audiovisual prolongado de “pessoas comuns” um “show”. Esses dispositivos visam intensificar as relações entre os participantes, de modo a provocar um jogo de identificação com os espectadores que tem produzido altos índices de audiência em todo mundo. Tentarei aqui compreender quais as características – especialmente no caso do *Big Brother Brasil* – desta mimese da vida cotidiana que a torna tão eficaz como espetáculo. O lugar do espectador, o modo de fruir o jogo construído pelo programa me parece uma mimese de nossa percepção do jogo social no qual estamos envolvidos – ou mesmo uma “simulação” deste jogo. Há neste *reality show* uma reprodução de aspectos importantes do jogo de distinção social contemporâneo, não apenas na *auto-mise-en-scène* dos participantes, que parece reproduzir performances comuns a um amplo leque de relações sociais, como – numa dimensão mais estrutural da experiência contemporânea – no dispositivo que regula a relação entre “o olhar e a cena” – título do livro de Ismail Xavier<sup>1</sup> que estuda o melodrama como forma de regulação do olhar do espectador da sociedade de massas. O *Big Brother Brasil* ofereceria, segundo minha hipótese interpretativa, uma representação da economia emocional funcional às demandas concorrenciais da sociedade brasileira de hoje.

Uma primeira aproximação aos mecanismos que geram tanto interesse está nas semelhanças com as telenovelas. Sobre esse parentesco fundamental, Stella Senra diz que “eles [os *reality shows*] vieram otimizar o rendimento de um capital eminentemente brasileiro – a emoção despertada pelas telenovelas (...) o telespectador já aprendeu a ‘ler’ todas as personagens, a vasculhar suas intimidades e até a palpitar na sua trajetória. Neste sentido, os atuais RS não precisam mais ‘propor’ personagens muito definidas, nem tampouco acompanhar suas trajetórias: os telespectadores brasileiros já podem dispensar tais exigências. Na verdade, não se trata mais, nestes programas de personagens definidos por um caráter, dotados de uma interioridade, de um objetivo, mas apenas de indicações: traços, sinais, sugestões que ator e público podem ‘desenvolver’ (o termo é dos participantes)”<sup>2</sup>.

Em entrevista recente, o diretor do programa, Boninho, apontou a semelhança do formato de captação e edição com o das telenovelas como um dos principais motivos para a grande audiência<sup>3</sup>. Vale a pena nos determos neste ponto. Uma primeira semelhança pode ser observada na composição do quadro de participantes. Claro que, tal como nas novelas, há uma ampla predominância de “modelos” e afins. O apelo erótico exercido pelos atores e atrizes é tão antigo quanto o cinema, e especialmente útil para os dilemas morais do melodrama. Mas, tal como observa Stela Senra, o mais significativo são os traços marcados e distintivos: os grupos são compostos por pessoas de características bastante contrastadas – em termos de classe social, crenças religiosas, lugares de origem. A idéia do dispositivo de confinamento

<sup>1</sup> XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 127.

<sup>2</sup> SENRA, Stella. *O 11 de Setembro, os ‘Reality Shows’ e a Mobilização pela Imagem*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 64, nov. 2002, p. 81.

<sup>3</sup> OLIVEIRA, José Bonifácio. (Boninho). Entrevista à Folha de S. Paulo, 04/04/2004, p. E-8.

isolado, vigilância e competição é, justamente, fazer com que essas diferenças rendam conflito, apresentando o “jogo” (o termo entre aspas é de uso comum no programa) como um propalado teste de convivência numa situação em que as “emoções afloram”.

Os próprios participantes atuam neste sentido, buscando marcar suas performances por traços já identificados pela indústria. Isso começa já na fita de seleção, e depois, como apontou Senra, se “desenvolve” no programa de acordo com o modo como vão se dispondo os outros – tudo em função das percepções dos participantes sobre os julgamentos do público, com as variações de comportamento ocorrendo dentro de um leque já codificado de estereótipos. A performance se faz sem nunca romper o efeito de quarta parede – nunca houve um comentário direto para as câmeras –, o que facilita a mobilização de uma relação com o espectador já estabelecida pela ficção clássica. É preciso provocar os outros, revelá-los agressivos e, especialmente, dissimulados e ao mesmo tempo projetar uma imagem de si próprio plena de autenticidade sentimental. Um recurso para isso, dos mais rotineiros, é a tentativa de formação de um casal.

Mas os principais investimentos neste teatro afetivo são aqueles das brigas e intrigas. Os movimentos de ataque e defesa entre os participantes têm que ser construídos de modo a se obter a posição de vítima e de imputar ao outro a imagem de algoz. O melhor desempenho é o do intrigante que age sutilmente.

Esses torneios entre os participantes, que fornecem a base para os “desenvolvimentos” (ajustes do tipo básico) dos “personagens”, são intensificados – e manipulados – pelas montagens que vão ao ar diariamente, especialmente os compactos dos dias decisivos de formação e de decisão de paredão.

Quando Boninho, diretor do *BBB*, louvava a edição como responsável pela chave novelesca que conduziu o programa, referia-se a esses efeitos de criação de climas de complotê e conflito. Ao mesmo tempo em que garante a

semelhança com as cenas de dissimulação e, por vezes, de aberta batalha, tão comuns nos melodramas, a edição influencia nos resultados das votações e, a partir daí, nas relações subsequentes entre os participantes.

Vemos aqui os princípios do melodrama em ação, pela espetacularização moralizante de conflitos, sempre em termos de hipocrisia X autenticidade. O melodrama firmou-se como forma narrativa fundamental da era burguesa quando, no contexto tumultuado da Revolução Francesa, opôs os “sentimentos verdadeiros” da burguesia ascendente à dissimulação dos cortesãos<sup>4</sup>. Posteriormente, com o fim da sociedade de corte e da época heróica da burguesia, a oposição moral do melodrama passou a mediar a relação entre proletariado e burguesia, representando a contradição de classe em termos de corações bons e sinceros oprimidos por ricos sem coração – que sempre poderiam redimir-se pela conversão moral. Não é preciso insistir sobre a permanência deste esquema nas telenovelas brasileiras. Talvez mais interessante seja observar mudanças recentes no uso do melodrama, e situar o *BBB* em relação a essas novidades.

Paralelamente à vertente das telenovelas canonicamente melodramáticas, nos últimos anos surgiu uma variante da telenovela brasileira contemporânea que introduz novas formas de representação dos conflitos de classe nacionais. Manoel Carlos, especialmente, desenvolveu uma mutação da fórmula de telenovela que se aproxima do modo de representação de conflitos tal como vemos no *BBB*.

Nas novelas deste autor não temos aquelas peripécias típicas do melodrama. O *plot* é tênue. As situações mantêm-se durante semanas, rendendo longas e desdramatizadas cenas de conversa. Existe, é claro, uma pontuação por momentos de confronto, que objetivam as tensões e fazem a história avançar. Mas mais importante que um equacionamento dramático de conflitos – como Gilberto Braga, classicamente, empreende – é uma espécie de laboratório de personagens. A novela começa com um leque de personagens muito amplo, quase que um mostruário de tipos e problemas – veja-se o leque feminino de

<sup>4</sup> Para uma história da origem da forma do melodrama, historicamente fundamentada, ver BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Nova York, Columbia University Press, 1985.

*Mulheres Apaixonadas*, por exemplo – que vão recebendo maior ou menor peso de acordo com as pesquisas de opinião.

Nessa inovação de Manoel Carlos, merece atenção o modo diferente de construir o lugar do espectador. Aqui, ele já não é o ponto fixo em função do qual a retórica audiovisual é planejada. A novela quer oferecer materiais para discussão, exemplos típicos de comportamento fracamente estruturados como narrativa e, por isso, mais facilmente associados à história de cada um. Sempre se falou de novela nas conversas cotidianas. A novidade aqui, me parece, é que se fala mais da própria vida, recorrendo aos tipos da novela como exemplos de comparação e identificação.

O *BBB* leva adiante essa transformação. Não há *plot* algum, apenas impressões pontuais sobre a “personalidade” dos participantes. A correspondente mudança na posição do espectador se amplia e consubstancia na sempre sublinhada “interatividade”, através das várias interfaces do desenho “multiplataforma” do programa. O *reality show* rompe definitivamente o que Manoel Carlos já tornara tênue: a raiz aristotélica do melodrama, segundo a qual a ficção compõe um mundo com uma lógica interna, calcado nas relações e ações recíprocas dos personagens, revelando a lógica vigente no nosso mundo, real. Ao espectador, neste modelo clássico, cabe aprender pela contemplação da “verdade da poesia”. Ou seja, a ficção (a poesia) lhe oferece, para além do “que é”, dos fatos contingentes, um modelo das leis que regem as relações necessárias entre os fatos – a lógica do mundo. Na nova forma de espetáculo trazida pelo *reality show*, estabelece-se uma outra relação – mais “interativa” – com o espectador.

Identificar essas características e reconhecer sua eficácia de audiência não significa, entretanto, endossar o discurso do programa sobre si, que se apresenta como uma amplamente participativa experiência de relacionamento humano. Deste ponto de vista, que não é só do programa, mas também de alguns analistas<sup>5</sup> – os *reality shows*, baseando-se no registro de pessoas reais, criariam um novo protocolo de relacionamento

com o espectador, capaz de desarmar os mecanismos fetichistas do espetáculo televisivo, que tradicionalmente estabelece para o espectador a posição passiva que Debord apontou como definidora da alienação da sociedade do espetáculo<sup>6</sup>.

Seguindo o caminho apontado por Senra, parece que o caso é justamente o oposto: essa aparente autenticidade e interatividade é mais um passo na espetacularização das relações sociais contemporâneas.

Tomo como pressuposto que a obsessão atual pela “celebridade” é sintoma de uma condição de desamparo social generalizado, uma espécie de solução mágica e individual para a desqualificação social e dissolução de identidades coletivas de que a fase pós-fordista do capitalismo disseminou pelo mundo, com contornos particularmente sombrios em países periféricos como o Brasil. Num só movimento, a formamercadoria engloba todos os setores da vida, enquanto a força de trabalho se torna uma mercadoria super-abundante. O resultado é o que Roberto Schwarz chamou de “sujeitos monetários sem dinheiro”.

Uma primeira instância da mimese das relações sociais presente no *BBB* está na dimensão concorrencial, em elas que tendem a uma disputa entre imagens. Um grupo de pessoas é “abstraído” de seus contextos culturais e práticos cotidianos e posto na “casa” (estúdio). Cada um é redefinido segundo traços tipificantes, a partir dos quais será estabelecida a concorrência entre todos. Obviamente, o objetivo maior, sem disfarces, é o prêmio final em dinheiro. Mas há ainda as recompensas simbólicas e materiais da notoriedade pelo fato de “estarem no jogo” – um dos chavões que se repetem nas variadas gincanas televisivas é que os participantes “já são vencedores por estarem ali”.

Durante os três meses em que estiverem na casa – na vitrine –, os concorrentes têm que se manter em permanente performance: uma imagem fixada de si, sem ambigüidades, sempre pronta à observação. Sob a pressão da disputa e da vigilância, eles têm que se mostrar relaxados, serenos. Vici-

<sup>5</sup> Em seu já citado artigo, Stella Senra menciona autores que reafirmam o valor estético dos *reality shows*, como Ehrenber – de quem ela absorve perspicazes observações sobre o formato – e a revista *Cahiers du Cinéma* – que vê no formato um questionamento do cinema.

<sup>6</sup> DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Ed. Contraponto, 1997.

situações e incertezas da interioridade prejudicariam a capacidade de relação, de simpatia, leveza e entusiasmo. “Instabilidade emocional”, “crise”, “depressão” são alguns dos perigos constantemente referidos à performance dos participantes. A tensão é exacerbada pela incerteza na avaliação do desempenho, que deve ser intuída pelo participante, isolado de qualquer comunicação com o exterior da casa, de acordo com os resultados das eliminações semanais. Essa manutenção de uma performance aberta, comunicativa, simpática, não pode se evidenciar como performance, já que apenas a “autenticidade desinteressada” – a constantemente reiterada afirmação de que “estou apenas sendo eu mesmo” – leva à vitória. Vence quem melhor denegar a concorrência evidente, quem melhor encenar a ausência de luta, o valor superior da “experiência de vida”, da “troca e diálogo”, da relação intersubjetiva, em detrimento do interesse material pelo prêmio.

Não é preciso ir adiante para perceber a relação de analogia entre o espectador, trabalhador precarizado sob constante ameaça, e o concorrente do *reality show*. A identificação é reforçada pelo fato dos participantes serem “pessoas comuns”, ou seja, não serem profissionais da mídia (ainda que quase todos queiram ser). Nas últimas edições do *BBB* esse ponto foi, inclusive, sofisticado pela mudança no mecanismo de recrutamentos: apesar de a maioria dos participantes ser escolhida pela produção, segundo os ideais de beleza física que marcam os apelos eróticos incorporados em pessoas e objetos na TV, os dois concorrentes que entraram por sorteio – sem esse filtro do glamour erótico – tornaram a participação vicária dos espectadores mais estreita.

Essa mudança ajuda a esclarecer um ponto do modo de relação do espectador com o *reality show*. Como disse Maria Rita Kehl: “Parece voyeurista o prazer de espionar a vida encenada nos *reality shows* – mas não é. O prazer do voyeur consiste em captar o corpo do outro em sua dimensão obscena – do que deveria estar fora da cena – em busca da realização imaginária de outra cena, montagem inconsciente que regula um gozo que pode ser caracterizado como perverso. (...) Afinal, os participantes do jogo sabem (...) que cada movimento seu, cada diálogo, cada jogo de corpo vai contar pontos a favor ou contra na grande gincana de popularidade que realmente

interessa, o mais é conversa. Se existe alguma perversão no *BBB*, está do lado do exibicionismo dos participantes, e não do pretense voyeurismo do público (...) A perversão dos participantes, por sua vez, vai sendo cada vez menos sexual – o que parece não decepcionar muito o espectador. (...) O que esquentou o programa foi a encenação (esta sim, realista) da concorrência (e esta sim, perversa) característica do contexto mais selvagem do capitalismo selvagem a que estamos todos, atores e espectadores, submetidos.”

Outro psicanalista atento aos *reality shows* contribuiu para a compreensão do tipo de perversão nessa encenação da concorrência do programa. Sob o título, *O Sadismo É Real*, Tales Ab’Saber assim caracteriza a mimese em questão:

“No tempo da crise do emprego e de todos os objetos do espírito, com exceção das mercadorias, da inflação dos egos vazios pela cultura do espetáculo e do mercado, alcançar a ascensão social através da indústria do fetichismo de si mesmo é uma das poucas alternativas. Por outro lado, se transfere às massas desoladas e identificadas com aqueles pobres diabos aprisionados, que tentam vender qualquer coisa de si mesmos, o direito de julgar a vida, o espírito e o destino daquelas pessoas. (...) Por algumas semanas todos nos tornamos patrões daqueles destinos e decidimos quem será demitido ou quanto os prisioneiros devem comer, e assistimos contentes a dolorosos processos de regressão e sofrimento humano, programados pela televisão para o nosso próprio deleite.”

O argumento nos ajuda a entender a identificação do espectador como um processo duplo, ocupando imaginariamente o lugar de julgador e julgado. A encenação mobiliza, assim, para o espectador o mecanismo completo da concorrência social. Revivendo os dois pólos, o programa atinge plenitude ideológica pela adesão afetiva do espectador ao “jogo” ao qual ele está submetido cotidianamente.

Essa dinâmica de concurso de popularidade é típica, como já foi dito, das versões europeias do *Big Brother*, onde as eliminações são realizadas diretamente pelos espectadores. A versão brasileira incorpora parcialmente um princípio da versão norte-americana. Lá, os eliminados são escolhidos pelos próprios participantes, transformando o jogo numa disputa entre pequenos lags televisivos, tentando jogar uns contra os

outros. No *BBB*, a indicação para o “paredão” é feita nestes moldes, numa versão mista que pressiona a performance dos participantes em dois sentidos contraditórios, mas que, reunidos, dão ao jogo de encenações uma inovadora forma de melodrama.

Já vimos como funciona a concorrência denegada entre encenações de autenticidade. Nessa concorrência – tão familiar numa época de trabalho precário e “flexibilizado” –, os participantes disputam a preferência dos espectadores como mercadorias expostas numa vitrine. Ou seja, há bastante performance, mas pouco enredo dramático. Mas como a indicação dos “emparedados” é feita entre os próprios participantes, a possibilidade de complôs e intrigas está sempre aberta, dando margem às clássicas questões do melodrama: dissimulação, hipocrisia, mentira, cálculo *versus* autenticidade, sinceridade, verdade, sentimentos. A diferença em relação ao melodrama clássico não é apenas de grau de intensidade dramática, mas de regime de regulação entre “o olhar e a cena”: como diria Ismail Xavier, aqui não há um controle didático da apresentação das máscaras, capaz de sinalizar – para um espectador imobilizado num ponto focal em função do qual toda a espetacularização se arma – os pólos do bem (transparência de intenções) e do mal (engano). Com a vigilância permanente, as manipulações de pontos de vista têm que ser sutis – ou seja, o próprio jogador tem que, ao mesmo tempo em que manipula, encenar seu teatro da autenticidade: tarefa arriscada, que pode virar-se contra o jogador se mal executada.

Existe a possibilidade de tentar se abster das armações, deixando que os outros caiam por revelarem-se dissimulados urdidores de intrigas – mas aí há o risco de se tornar vítima dos complôs alheios. Atitude oposta é a de declarar abertamente que se trata de um jogo, tentando ganhar a cumplicidade do telespectador no desmonte do mecanismo moralizante do espetáculo. Significativamente, os participantes que tentaram essa estratégia da explicitação não ganharam a simpatia do público. O que não quer dizer, necessariamente, que as pessoas

de fato acreditem em alguma transparência. Apenas reforça outra interpretação de Maria Rita Kehl, segundo a qual “o público, a essas alturas já sabe que, em se tratando de um ‘show de realidade’, está sujeito a ser mais enganado do que nunca. E como sempre, está gostando disso.”<sup>7</sup> O argumento fica mais claro em outro artigo da mesma autora, quando, resenhando um livro recente de Zizek (*Bem-vindo ao Deserto do Real*), ela caracteriza uma forma comum de alienação contemporânea nos seguintes termos: “A frase que dá título ao livro, por exemplo, é tomada do filme *Matrix*, dos irmãos Wachowski. Lembra a passagem em que o protagonista desperta da realidade virtual controlada pela matriz. Ao se confrontar com o “deserto do real”, a reação dele não é de libertação, mas de horror. Esse é o paradigma da sedução operada pela ideologia: ela nos faz desejar a dominação e repudiar o alto preço cobrado pela liberdade.”<sup>8</sup>

O *Big Brother* funciona “como se” os participantes fossem ou pudessem ser personagens “do bem” de um melodrama. Parodiando o samba de Nelson Sargento, podemos dizer que “eles fingem que se amam, e eu finjo que acredito”. O *reality show*, de modo aparentado com as novelas de Manoel Carlos, oferece situações pouco estruturadas como drama. Numa encenação coletiva improvisada, que é altamente concorrencial e ao mesmo tempo denega essa concorrência, dá-se, a cada lance, uma chance aos participantes de nos convencerem de sua autenticidade, de manterem nossa ilusão “apesar de tudo”.

Não se trata de desvendar uma lógica moral num mundo de fronteiras morais embaçadas como no melodrama clássico, emerso do caos moderno pós-Revolução Francesa. O que um *reality show* oferece ao espectador não é uma lição moral, mas material de conversa, a ser utilizado em comparações com situações e comportamentos do cotidiano. Se o “show de realidade” alcança de fato uma mimese, não é por trazer para o espetáculo a autenticidade da vida, mas porque a própria vida está dominada por uma encenação de si também altamente concorrencial e denegada. Estamos todos, atores e espectadores,

<sup>7</sup> KEHL, Maria Rita. *Mesmice à Brasileira*. Entrevista à revista *Reportagem*. n.º 49. São Paulo, Ed. Manifesto, out. 2003, p. 42.

<sup>8</sup> KEHL, Maria Rita. *Os Excessos do Imaginário*. Folha de São Paulo, 18/01/2004. Caderno Mais!, p. 12.

confinados nessa disputa, na qual – malgrado nossa lucidez sobre a crueldade do processo, para além dos limites do individual – não deixamos de lançar mão, em nossas “ceninhas” cotidianas, de enfoques melodramáticos.

Essa mudança na função do espectador, de centro fixo ao qual o espetáculo se endereça a comentarista cotidiano e voz ativa nos rumos do espetáculo, pode ser vista, a contrapelo do elogio da interatividade multiplataforma, como um avanço da alienação. Talvez o *reality show* seja a mutação do espetáculo midiático da era dos serviços, tornando-se ele mesmo “serviço” – acessível como “simulação”, e não mais retoricamente didático, como narrativa (melodrama), do qual é uma versão diluída. O sucesso da fórmula dos *reality shows* sugere uma mudança na sociedade do espetáculo, não no seu sentido profundo, mas no seu modo de operação.

Na formulação de Debord, o espetáculo “constitui um modelo atual da vida dominante da sociedade”<sup>9</sup>. A imagem seria, assim, a forma acabada da alienação contemporânea, exterior, separada, alheia e dominante da vida concreta dos dominados. No final do processo de expropriação dos meios de produção, arrematando e encerrando à proletarianização, chegamos à exclusão e a espetacularização geral. Na nova onda de superoferta digital de imagens, que acompanha as transformações na base produtiva acima comentadas, a alienação também se sofisticou e aprofundou. Como diz Ismail Xavier:

“A apropriação comercial do *Big Brother* diz respeito a uma versão do panóptico para o entretenimento, quando a figura da vigilância contínua e opressiva se traveste de uma amena cumplicidade dos *voyeurs* [ou falsos *voyeurs*, como vimos com Kehl] e exibicionistas à cata de fama e emprego. O panóptico, então, se afirma pelo seu avesso e se faz prótese, extensão do corpo, invertendo o sentido e a natureza do olhar: do pesadelo da vigilância (no qual somos objeto do olhar) passamos ao engodo de um ‘tudo ver’ (no qual somos sujeitos do olhar), que termina por se mostrar uma outra forma de

controle, agora feita a partir da superoferta de imagens gerada por um sistema que constrói um mundo visível ao alcance do controle remoto.”<sup>10</sup>

O autor aponta ainda, como correlata a essa passagem do panóptico ao controle remoto, uma “nítida onda de teatralização da experiência”, de forma que “para existir, em especial no império do marketing e da competição, precisamos criar a cena, estar disponíveis diante de um olhar que nos toma como objeto, nos oferecer como espetáculo”<sup>11</sup>.

Esse mundo ansioso de *performers* armados de controles remotos para o monitoramento da própria atuação e dos demais, tem no *BBB* uma “simulação” ou “treinamento” para o que Senra chamou de “mobilização individual”, em referência a uma versão individualizada da idéia fascista de Jünger de “mobilização total” para a guerra.

Em vez de um rompimento com o padrão descrito por Debord, no qual a figura emblemática da alienação era o espectador passivo, esse indivíduo mobilizado, sempre pronto a se oferecer como espetáculo, é a versão contemporânea da mesma alienação.

No *BBB* temos a simulação das “condições de jogo” atuais. Sob a orquestração de um poder que em suas interfaces multiplataforma nos oferece uma miríade de ângulos de fruição/vigilância, nos identificamos alternadamente com o olhar panóptico e com os participantes que “criam sua imagem”. Tudo isso para que se repitam, *ad nauseam*, “ceninhas” de melodrama *light*, sem redenção ou condenação, que servem de instrumentos denegatórios na luta violenta pela sobrevivência.

O que se oferece como modelo identificatório é uma afirmação de si pela disciplina de auto-anulação de qualquer idiosincrasia ou autonomia, a plena disponibilidade pela completa subordinação de si aos humores da opinião julgadora – frente à qual as únicas transformações possíveis são as opções de imagens de si, claras e inequivocamente “positivas”. O fenômeno pode ser visto como uma versão

<sup>9</sup> DEBORD, Guy. Op. cit., p. 14.

<sup>10</sup> XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 10.

<sup>11</sup> XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 11-12.

mediática das teorias desconstrucionistas do fim das identidades tradicionais (e correlata liberdade de invenção identitária), ou das pregações dos arautos da auto-ajuda e da gerência empresarial, elogiosos à “capacidade de flexibilização e reciclagem” do trabalhador.

A semelhança entre as representações é sinal da reposição de uma situação histórica que as embasa. Podemos ler no “convívio na casa” do *BBB* uma expressão da dolorosa e denegada agonia do projeto moderno de integração nacional, gerando uma enorme massa de “indivíduos mobilizados” e “disponíveis” a se afirmarem desesperadamente pela anulação de si.

### ***Edifício Master*: um antídoto à espetacularização**

Como *BBB*, o documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, toma como matéria-prima a *auto-mise-en-scène* de pessoas que não são profissionais da mídia, submetendo-as a dispositivos de captação e edição de imagens bastante estritos. Essas regras do jogo são as condições de possibilidade das performances e meio de sua concentração e intensificação a ponto de torná-la espetáculo, filmico ou televisivo.

Se isso é evidente no caso da TV, talvez não seja tanto no caso de Coutinho. Tem sido comum a referência ao seu cinema como registro de um encontro humanista, baseado numa capacidade de empatia de diretor, que saberia compreender o outro. Mas há algo de show de calouros tanto no *BBB* como em *Edifício Master*. As pessoas querem se reconhecer e serem reconhecidas numa imagem distinta.

Mas considerar os dois procedimentos assemelhados, como se Coutinho se dedicasse à uma versão humanizadora da simulação de voyeurismo dos *reality shows*, seria confundir o problema com a resposta. Coutinho monta seu dispositivo para que essa matéria-prima da *auto-mise-en-scène* se desfeticize, desmecanize. Ele busca uma fala sobre a própria experiência que fuja aos clichês, a contrapelo do *BBB*.

Como diz o próprio Coutinho, há, implícito no método de trabalho por ele empregado (pelo menos desde *Santo Forte*), uma teoria do documentário. Ou seja, estes filmes explicitam, sublinham uma dimensão da realização cinematográfica que

é apontada como fundamental do cinema documental: a relação entre quem filma e quem é filmado. É isso que é documentado – e não algum “objeto”, para além da relação – e os filmes de Coutinho, cada vez mais, compõem-se de uma coleção de registros desses encontros. Todas as regras do método convergem para esse ponto, servem para destacar e relevar a relação entrevistado-entrevistador.

Coutinho escolhe sempre uma locação específica, um recorte espacial. Restringindo assim seu campo de ação, à Vila Parque da Cidade ou ao Edifício Master, ele obriga-se a aprofundar o olhar. A particularização do interesse evita que o quadro de entrevistados seja selecionado por critérios de tipicidade, o que seria uma forma de imposição de idéias pré-concebidas aos filmes (um retorno à documentação de um “objeto” construído *a priori*, abstratamente). Num grupo restrito, serão escolhidos aqueles que se mostrarem capazes de expressar, performaticamente, as suas experiências pessoais.

As entrevistas de Coutinho estão assentadas sobre o reconhecimento mútuo da mediação pública criada pela câmera. Um desdobramento desta postura está na recorrente recusa do interesse voyeurista nos “segredos” do entrevistado: Coutinho costuma afirmar o imperativo ético de manter o entrevistado lúcido sobre as possíveis conseqüências de suas revelações para a câmera.

Esses são modos de Coutinho lidar com o poder encarnado na câmera, o poder de tornar público, fixar imagens e versões. É através desse poder que a interlocução documental é criada. Os entrevistados são atraídos a essa arena pública. Os entrevistados de Coutinho são pessoas que ocupam posições inferiores na hierarquia social e, frente à câmera, têm a oportunidade de criar sua imagem, seu personagem (etimologicamente, uma figura pública), recriar-se como imagem, dar forma “publicável” a sua experiência, em geral marcada por opressões e frustrações.

Coutinho impõe-se restrições na montagem – preservação do presente da filmagem (sem imagens de cobertura, sem edição de som) e até da ordem de realização das entrevistas – que acabam por torná-la praticamente uma extensão de sua intervenção como entrevistador: ele monta de modo a não sobrepor sentidos às falas dos entrevistados, esforçando-se em

destacar, polir (sempre de forma discreta) o modo de cada pessoa construir-se como personagem.

Esse já famoso minimalismo de Coutinho tem sua base nesse modo ético – desdobrado em forma estética – de lidar com a relação criada pelo poder cinematográfico. Coutinho filma o encontro de *indivíduos* mediado pelo poder encarnado na câmera, encontros tensos entre setores sociais (intelectuais e populares). Cada entrevista é um esforço de expressão e encontro, e um risco de fracasso, a contrapelo das certezas do cinema (ou TV) calcado em maquinarias econômicas e narrativas.

Jean-Luis Comolli disse que o nosso é um “mundo programado”<sup>12</sup>, ou roteirizado, e apontou como tarefa do documentário contemporâneo o emperramento dessa máquina de produção imaginária. Coutinho busca esse objetivo apostando na entrevista como palco da emergência não da informação, mas do ensaio da expressão autônoma do sujeito, que ele estimula de modo semelhante a um diretor de um laboratório de improvisação teatral.

O cinema recente de Coutinho é uma resposta consistente à fase atual da indústria cultural, produtora de um fluxo onipresente e insidioso de imagens, que tende a disciplinar os sujeitos como produtores de sua própria imagem, bem acabada, marcante e imediatamente identificável – a subjetividade afirmada como estilo. No caso do *Big Brother Brasil*, há uma “simulação de indivíduos”, numa reprodução imaginária de uma alienação do modo de ser das pessoas, em função de uma concorrência onipresente. A imagem de si que cada um produz é reificada para melhor ficar “disponível”, acessível 24 horas por dia, igual a si mesmo, bem acabada e sedutora como embalagens numa prateleira.

No palco da entrevista criado por Coutinho, o entrevistado “interpreta” (no sentido teatral e hermenêutico) a si próprio, e o entrevistador o dirige, num agenciamento entre câmera e performance que – como disse Ismail Xavier – dá continuidade à linhagem do cinema moderno. Tanto a composição de personagens nas entrevistas como a relação

entre elas no conjunto do filme se faz nesses parâmetros, tributários da visão baziniana, de busca existencial da incerteza como ruptura possível das ordenações imaginárias dominantes. Coutinho tenta, em seus encontros e confrontos, provocar e recolher faíscas vitais.

*Edifício Master* inicia-se, como de hábito em Coutinho, com o cineasta pondo as cartas na mesa. Sua voz, seca no tom e no conteúdo, informa-nos das fronteiras – da “prisão”, como ele gosta de dizer – do exercício de ascese cinematográfica: um prédio em Copacabana, com centenas de moradores, no qual a equipe morou durante um mês. Jamais teremos uma vista externa do edifício, mostrado em sua totalidade. O cineasta concentra-se no registro do momento das entrevistas. Nada de imagens que ilustrem ou comentem as falas, nem de montagens associativas. O som é sempre direto, sem edição de trilha.

Entre as entrevistas, algumas tomadas dos minúsculos apartamentos, vazios. Também pouco veremos o mundo desde o Master – apenas algumas frestas de janelas nos serão parcimoniosamente concedidas. Completando essas imagens de pontuação, destacam-se aquelas dos corredores, feitas pelas câmeras de vigilância do prédio. Coutinho já utilizara recurso semelhante em *Santo Forte*, onde espaços sem qualquer presença humana serviam de moldura para as conversas que evocavam as presenças invisíveis do universo religioso.

Há no centro do cinema de Coutinho uma tensão entre palavra e silêncio. Na exibição silenciosa de espaços vazios justapostos às entrevistas, essa tensão intrínseca recebe uma forma visual característica. Em *Santo Forte*, quintais como os de D. Teresa – a cozinheira que já foi rainha em outra encarnação, e nesta tem uma incrível capacidade de performance narrativa – evocam uma riqueza espiritual fervilhante sob a pele opaca do seu acanhado cotidiano. Como diz Teresa, “os espíritos estão em toda parte. A gente é que não tem vidência para ver”. Já nos corredores do Edifício Master, não sentimos presença alguma. Ao contrário, eles são uma terra de ninguém. Os apartamentos, que também vemos vazios, parecem áridos, como que resistentes ao calor da presença

<sup>12</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Viaje Documental al Mundo de los Reducidos de Cabezas*. In: I.A FERLA, J. (org.). *Medios Audiovisuales: ontología y praxis*. Buenos Aires, EUDEBA, 1999.



humana. As janelas – sob a influência dos relatos de duas moradoras que pensaram ou tentaram pular – sugerem mais uma fuga de morte do que uma abertura para os encontros da vida. Contra esse vazio, a fala dos moradores não evoca espíritos. Só tem o poder de evocar a própria presença, na afirmação de si frente ao entrevistador e sua câmera.

Esse vazio dos corredores do edifício é o do olhar da vigilância. Em *Santo Forte*, o vazio sugeria presenças invisíveis ligando as pessoas, um plano espiritual compartilhado existencialmente. Em *Edifício Master*, como diz Consuelo Lins, “Coutinho traz para o interior do filme uma tensão constitutiva da atualidade, em que se conjugam paradoxalmente isolamento e visibilidade: tudo ver, tudo exibir e ao mesmo tempo enclausurar, afastar, coagir, separar (...)”<sup>13</sup>. As câmeras de vigilância do Master – o olhar impessoal e impassível presente desde a primeira imagem, que nos mostra a equipe chegando ao prédio – são apenas um dos modos de incorporar na representação o dispositivo social que impregna a vida daquelas pessoas que moram ali em todas as suas dimensões. Pode-se dizer que essa onipresença do “tudo ver, tudo mostrar” e ao mesmo tempo “separar, enclausurar” não se restringe às imagens feitas pelas câmeras de segurança. A adoção desse enquadramento típico nas tomadas dos apartamentos e das janelas “encena” visualmente a presença desse regime imaginário na regulação da vida dos moradores. Nestes espaços privados (apartamentos) e em sua comunicação com o público (janelas), onde não há, empiricamente, um circuito de TV, a câmera de cinema reproduz o olhar de vigilância, sugerindo uma “condição” de auto-disciplinamento para uma vigilância social muito mais ampla – da qual o cinema, com o poder de tornar público, faz parte, sendo essa uma das dimensões fundamentais para a qual o filme tem que construir um modo de tratamento.

Essa identificação do olhar social inquisidor sobre a vida de cada se mostra quase que a cada frase de cada entrevista, e de várias maneiras. Logo no início do filme, uma antiga moradora fala da moralização do prédio, que antes do atual

síndico disciplinador, era um “antro de perdição”. O passado meio marginal do prédio é evocado às gargalhadas, com um prazer despudorado e explosivo. Mas logo a mulher retorna à circumspecta civilidade que esperamos de nossos vizinhos de edifício: hoje, conclui ela tristemente, o Master, “graças a Deus”, é um prédio de respeito.

Esta é a única entrevista na qual se fala explicitamente do sistema de vigilância do prédio. Mas Coutinho não está interessado em sistemas de segurança, assim como em *Santo Forte* não queria fazer um relatório das práticas religiosas na favela. Ele busca flagrar, em seus átomos de expressão, modos de ser, de ver a si próprio e as relações com os outros que compõem o mundo social. O fundamental desta entrevista é a radical mudança entre as gargalhadas que envolvem a lembrança de tons libertinos e a voz e semblantes sombrios que reconhecem a “melhora” do prédio. É um caso quase didático de tensão entre expressão de uma dimensão subjetiva rebelde à norma e a incorporação do discurso convencional.

Vários outros entrevistados expressam incômodos pela pressão desse olhar da multidão sobre si: Maria Regina não aceita os convites de Carlos, o companheiro com quem vive às turras, para passearem no calçadão de Copacabana, porque “já é velha”, e não quer ficar sentada exposta aos passantes, nem tem vontade de olhá-los; Marcelo, um morador que afeta sua fala de pedantismo intelectual, diz que “a realidade impregna demais”; uma jovem mãe diz que gostaria de tapar o poço de luz, por onde vozes e cheiros invadem a sua casa e já magnetizam a atenção de seu filho pequeno; Daniela, uma moça com terríveis dificuldades de comunicação – a ponto de não conseguir encarar o diretor – faz um auto-diagnóstico de “sociofobia”.

Esse regime de vigilância recíproca tem como contrapartida uma pulsão exibicionista, de se distinguir – afinal, os moradores do Master são, muito provavelmente, espectadores do *Big Brother Brasil*, identificando-se com aquele dispositivo de concorrência imagética. A dimensão distintiva já está estampada nos estilos de decoração de cada apartamento:

<sup>13</sup> LINS, Consuelo. *Edifício Máster: controle, vigilância e resistência*. In: *O Documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

presos dentro dessas minúsculas quase celas, cada um tenta “dar uma cara” ao seu espaço – que, no conjunto perspectivas vazias desses apartamentos, mostra-se tão desértico.

Acoçados pela multidão, solitários em seus cubículos, cada um fala de si, mas não em relação a alguma possível experiência transcendente e dotada de um sentido forte e vital, como em *Santo Forte*. A matéria a que os entrevistados tentam dar forma, a experiência para a qual eles buscam criar uma imagem através de sua performance, é diretamente social – fala-se basicamente de trabalho e família, esferas de sociabilidade restrita e quase sempre frustrante. O que parece sempre estar em jogo é o julgamento social sobre essas vidas que, como o prédio, balançam mas não caem. Mesmo com grandes diferenças, os moradores do prédio compartilham as incertezas de vidas de trabalhos precários, aposentadoria curta ou desemprego. São, em geral, prestadores de serviço, que convivem com as classes dominantes o suficiente para ter que lidar diretamente com os valores de hierarquização social para compor sua imagem para a câmera. Na favela de *Santo Forte* ou *Babilônia 2000*, ou no lixão de *Boca do Lixo*, o julgamento social está presente, mas mais como um estigma coletivo. Em *Edifício Master*, tudo parece ter que se decidir em termos individuais. Os moradores se sentem compelidos a mostrar seu valor individual.

É uma tônica do filme um esforço, por parte dos entrevistados, de mostrar-se interessante, diferenciado e, mais que isso, alguém de valor, que soube superar as armadilhas da vida com dignidade e autenticidade. De acordo com o talento expressivo do entrevistado, essa performance é melhor ou pior conduzida: a mulata com um namorado americano, em sua coqueteria afetada, é menos bem-sucedida na superação do ressentimento do que D. Nadir, que se mostra tranqüila na fruição de seus LPs, seu órgão, seu canto e sua solidão. Por vezes, o afã de mostrar-se envolto, desde uma perspectiva positiva, num conflito de valores, pode chegar a ser cômico, como a mulher que reclama explicitamente de seu companheiro (“eu posso falar?”). A “lavação de roupa suja” a apresenta como pólo amoroso e autêntico, enfrentando as “safadezas” do

homem. Marcelo diz que veio para o prédio “por motivos afetivos” e que já houve época em que curtia Copacabana, mas porque “nos anos 70, o glamouroso e o sórdido se misturavam” – e toda sua fala está marcada por estratégias de distinção em relação à condição social e cultural dos moradores do prédio.

Um forte indício da semelhança entre as matérias-primas – de disposições pessoais e expectativas sociais dominantes – às quais *Big Brother Brasil* e *Edifício Master* dão forma está no tratamento que o filme de Coutinho recebeu do *Jornal do Brasil* de 22 de novembro de 2002, que, segundo relata Consuelo Lins, “apresentou uma tabela listando todos os personagens de *Edifício Master*. Colocava ao lado, além de uma pequena definição, notas que avaliavam o que havia de ‘tocante, curioso ou engraçado’ nos relatos. (...) Se o filme utiliza inúmeros procedimentos para desprogramar o que estava previsto, a tabela tenta reprogramar, recolocar as coisas nos seus devidos lugares (...)”<sup>14</sup>.

“Definições” – operação tipificante comum aos *reality shows* e que é a antítese da abertura existencial dos personagens modernos – e notas: tentativas de estabelecer uma relação rotinizada dos espectadores com os personagens, transformando o conjunto de vislumbres de vidas do *Master* numa coleção de tipos “acessíveis”. No mesmo sentido operou a edição compacta, acrescida de novas entrevistas mais explicativas, feita pelo *Fantástico*. Esforços de desconstrução do lugar do espectador sugerido pelo filme de Coutinho: um tipo de relação aberta, de contemplação desarmada, como aquela que André Bazin via proposta nos filmes anti-retóricos, com pouco *plot* e personagens tateantes, do neo-realismo.

A necessidade que órgãos da grande mídia tiveram de, por um lado, noticiar o filme e, por outro, de domesticá-lo, é significativa: Coutinho tocou nos mesmos nervos expostos, de desejo e angústia de reconhecimento, que mobilizam os *reality shows*, e, ao mesmo tempo, obteve uma forma capaz de resistir a eles, de desmontar seu dispositivo – daí a necessidade de remontá-lo por tabelas e reedições.

Coutinho enfrenta essas demandas dos entrevistados e

<sup>14</sup> LINS, Consuelo, Op. cit., pp.163-4.

dos espectadores por interpretações distintivas, aptas a serem imediatamente consumidas, já na escolha de personagens: busca pessoas com disposição para uma fala mais solta, menos presa a idéias alheias que apenas reproduzem os clichês das representações dominantes que circulam na sociedade do espetáculo. A seleção de possíveis entrevistados é feita através de gravações de pré-entrevistas e de relatórios feitos pelos pesquisadores de sua equipe, para diminuir a tendência do entrevistado de adequar-se àquilo que ele imagina que o entrevistador espera e para aumentar a concentração dramática de uma performance única, improvisada. No julgamento desses relatos dos pesquisadores, Coutinho dá pouca importância a informações “caracterizadoras” dos personagens. O que lhe interessa é a capacidade demonstrada de fugir ao óbvio, um certo talento expressivo para escapar à reprodução imaginária das visões de si e do mundo.

Mas esse *casting* não garante a irrupção do novo. Essa invenção de si não tem nada a ver com “sinceridade”, ou seja, não basta a pessoa selecionada “ser honesta” e “contar a verdade” escondida sob a máscara do senso comum. É preciso levar a sério a idéia de um palco, de um teatro da entrevista onde não há *script*, um improviso que pode ser melhor ou pior sucedido. Nessa situação de risco, de fuga da segurança do já confirmado, estão tanto o entrevistado como o entrevistador.

O caráter indeterminado da entrevista de Coutinho não se restringe ao “método” considerado em seus procedimentos de montagem do set, envolve também a intuição do diretor ao conduzi-la. Não há garantia alguma de se obter as “faíscas” vitais, os momentos de reinvenção de si para a câmera. A qualquer momento, a conversa pode cair na rotina das frases feitas. Algumas regras ajudam, como evitar perguntas de opinião, que tendem à reprodução de idéias dominantes, evitar dar dicas, em palavras ou gestos, que julguem o que o entrevistado diz – o que pode fazê-lo conduzir a fala para um rumo que agrade o entrevistador –, ou ainda, não pressupor entendimento do que é dito, sempre perguntando sobre o sentido de definições e julgamentos feitos pelo entrevistado. Mas isso é pouco. É preciso intuir o modo e o momento de perguntar a Daniela, por exemplo, porque ela não o encara,

pondo em questão as dificuldades comunicativas da moça e abrindo uma possibilidade de superação disso. Ou de cortar com um seco “é campeonato?” a construção de si como vítima sincera do marido, que Maria Regina coroa com a afirmação de que, apesar de tudo, ela o ama mais do que ele a ela. Ou de perguntar: “você é sempre emotivo assim?”, depois das lágrimas e do silêncio do garçom, emocionado pelo minúsculo reconhecimento por parte do patrão, que o deixou voltar para visitar a mãe doente. Ou ainda de perceber, na entrevista com Maria Pia, a espanhola que afirma que “pobreza não existe”, que é preciso retomar a própria fala dela, estimulando-a a ir mais longe: “quer dizer que os pobres são assim, vagabundos? Nem isso eles fazem?”.

São estratégias, diferentes a cada caso, de lidar com o que há de travo ou reiteração de auto-imagens disponíveis no “mercado imaginário” contemporâneo. Por vezes, Coutinho busca oferecer ao entrevistado, a si próprio e ao espectador, uma possibilidade de distanciamento frente ao momento de melodrama, como no caso de Antônio Carlos ou de Maria Regina. Noutra vez, seu lance é paródico, apropriando-se da fala do entrevistado e assim exacerbando uma lógica pré-fabricada, como a de Maria Pia, o que é também uma estratégia de distanciamento. Mas esses “passos atrás” são momentos de uma conversa, lances de uma comunicação que podem resultar ou não, mais ou menos, em desdobramentos inovadores na performance. São intervenções do diretor que sugerem caminhos na improvisação do ator, modulando um discurso que prossegue em movimento.

Há casos em que a lógica do entrevistado não se altera, aferra-se a verdades solidificadas, assumidas há tempos, para as quais o palco da entrevista é um momento privilegiado de reafirmação. Como diz Antônio Carlos, “foi maravilhoso, porque tive mais uma vez a oportunidade de passar a público minha infância, feliz mas sofrida”. O mais tocante exemplo é o de seu Henrique, o oficiante solitário do culto a *My Way* como celebração e compensação para seu sofrimento na velhice solitária. Ele afirma, com a “garra” patética de sua interpretação da música de Frank Sinatra, a visão de sua vida como um heroísmo de sofredor, que deu a vida pelos filhos que já não o visitam. Não deixa de haver um lance de distanciamento –

neste caso, executado pelo uso das imagens da câmera auxiliar, revelando o jogo da performance –, mas a força que seu Henrique imprime à sua performance sufoca qualquer passo atrás. Trata-se de um exemplo acabado de subjetividade ressentida, construída pela apropriação de um discurso midiático compensatório. *My Way*, “hino dos ressentidos”, ajuda seu Henrique a “como a própria palavra indica, insistir repetidamente na atualização de um sentimento (...) Na origem desse sentimento, houve a renúncia, a servidão voluntária: o sujeito cedeu ao outro, recalçou as representações do desejo – para depois passar a vida reclamando contra ‘o que fizeram comigo’”<sup>15</sup>.

Maria Rita Kehl tem estudado o ressentimento do ponto de vista da psicanálise, dentro do quadro de sua reflexão sobre os mecanismos imaginários, mecanismos de ilusão narcísica que reificam o Outro, entendido lacanianamente como o conjunto das formas culturais que fundam os laços sociais, como uma ameaça. Kehl<sup>16</sup> utiliza-se desse referencial para apontar um amplo domínio do imaginário nas relações sociais do Brasil contemporâneo. Onde falha a relação simbólica – o reconhecimento de uma dívida essencial com a coletividade, fundante do sentido da vida –, a violência torna-se o modo básico de relacionamento. Desse ponto de vista amplo, a violência pode se manifestar tanto de forma explícita e mortal, como nas guerras por pontos de venda de droga, como numa subjetividade alienada, que transforma os outros em vilões de melodrama de uma cena imaginária, compensatória.

A análise das formas narrativas pode colaborar com a interpretação psicanalítica da sociedade atual pela compreensão em detalhe do modo de participação afetiva proposto aos espectadores na sociedade do espetáculo. As formas de construção de si para um dispositivo televisivo ou cinematográfico, no caso de *BBB* no sentido de reforço desse laço imaginário, e no de *Edifício Master* como uma busca de “sabotar” essa reposição do mesmo, expõem momentos de

luta pela constituição dos sujeitos no Brasil de hoje. A fertilidade dessa conexão entre análise narrativa e psicanálise é sugerida pelo que escreve Kehl quando diz que “é no encontro com os dispositivos capilares do poder que o sujeito tem oportunidade de inscrever no campo do Outro sua diferença, na forma de algum registro discursivo que lhe seja próprio. É nos encontros com (ou contra) o poder que o sujeito moderno, o homem comum das sociedades de massa, desgarrado dos modos de pertinência comunitária que lhe conferem um reconhecimento e um lugar entre os seus semelhantes, adquire existência pública e passa a se perceber como autor de sua história de vida. Não é sem razão que a literatura moderna já não trata dos grandes feitos lendários dos reis e dos santos, não narra os atos dos heróis e semideuses que foram os nossos antepassados míticos: a literatura moderna é o espaço simbólico em que se inscreve a vida comum dos homens comuns, em seus pequenos desajustes, sua inadaptação aos discursos de poder disciplinador”<sup>17</sup>.

*Edifício Master* pertence a essa linhagem da narrativa moderna a que Kehl se refere. As “vidas infames”, comuns, dos moradores do prédio são narradas em seus “pequenos embates” e sofrimentos – e o poder do cinema é também uma forma de poder com a qual essas vidas se defrontam. O cinema tem aqui um estatuto semelhante ao que Kehl identifica na psicanálise, que ela vê como ambivalente entre a função disciplinadora – uma face da “confissão”, segundo Foucault – e a possibilidade de reinvenção de si pela fala, de rupturas na ilusão de coerência estrita a que se aferra o ego.

É muito recorrente nesses embates dos sujeitos com a câmera que a narração se faça apelando à forma do melodrama. Não àquele melodrama diluído para acesso e consumo instantâneos do *Big Brother Brasil*, de pequenas encenações de bem (sinceridade) x mal (falsidade). Na *auto-mise-en-scène* do *BBB* – mimética das relações concorrenciais que se espalham por todas as esferas da vida – o objetivo é a disponibilidade

<sup>15</sup> KEHL, Maria Rita. *Desejo e Liberdade: a estética do ressentimento*. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 2000, p. 216.

<sup>16</sup> KEHL, Maria Rita. *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

<sup>17</sup> KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 134.

permanente para o mercado de imagens e para o gozo imperativo, nova forma de imposição imaginária que substituiu a repressão<sup>18</sup>. Em *Edifício Master*, essas *mise-en-scènes* melodramáticas são de outro tipo. Como diz Coutinho, “é claro que existe um teatro, mas não é contaminado [como no “*Big Brother, talk show* etc.”], diz o autor pouco antes] pela noção de mercadoria”<sup>19</sup>. O teatro freqüentemente melodramático que ocorre encena o sentido daquela vida não como concorrência universal e direta, mas como compensação para a derrota social. Essas histórias mobilizam quase sempre como personagens os familiares. Reproduz-se, em tom acanhado, a estratégia que Diderot já anunciava como caminho para um teatro burguês: uma afirmação da vida privada como esfera da verdade, em contraposição às mascaras dos detentores do poder (naquele momento os aristocratas), em enredos onde viceja o ressentimento. “A estética do ressentimento: a ação dramática conduzida por uma personagem que é apresentada como vítima das circunstâncias que decidem seu destino; a mobilização das simpatias do espectador em função da inocência moral desta personagem em relação a seus próprios atos; a separação clara entre o eu e o mundo, situando o que é mau, violento e calculado como exterior ao psiquismo e o que é bom, sensível, verdadeiro, como interior ao psiquismo desta personagem, que é situada no centro das identificações do espectador.”<sup>20</sup>

Nas entrevistas, coincidem narrador e personagem, e sendo essa narração um improviso dialogal, a construção de si se expõe. Há momentos de grande eficácia melodramática em alguns desses atores-narradores de si próprios. É difícil não se deixar levar pelo canto patético de seu Henrique depois de conhecermos sua solidão, que quase o matou quando teve uma queda dentro de casa, e sua história de trabalho duro e família nos Estados Unidos. A idade, a penúria e as dificuldades de movimentos resultantes de um derrame reforçam a identificação com o sofrimento de Roberto,

desempregado, camelô, separado da mulher e profundamente saudoso da mãe falecida. A ausência do pai marca também a fala de Rubão, que suspeita que seu pai adotivo, já falecido, era de fato seu pai biológico. Ele conta como encontrou uma criança abandonada num corredor do prédio, e como isso o perturbou; que sonha sempre com o pai, e que “tem certeza” que a mãe vai lhe contar “a verdade” antes de morrer – todo um roteiro da verdade sobre si como um segredo familiar emocionalmente carregado. Também na fala de Antônio Carlos, apesar de seu conteúdo ser quase didático – logo, pouco eficaz em termos de melodrama (“sempre mantive minha dignidade”, “eu não me escondo”) –, o tom das palavras e a sobriedade com que ele chora ao lembrar de um reconhecimento pífilo por parte do patrão tornam seu sofrimento crível, ou seja, capaz produzir a identificação do espectador com o narrador vitimizado.

Em outros casos, a *auto-mise-en-scène* melodramática não é bem sucedida. Como no caso de Maria Regina, que joga segundo a lógica do “quanto pior, melhor” e acaba não convencendo. Revela-se aí também o caráter teatral – no caso, um teatro mal realizado, que entrega demais sua composição e não gera identificação.

Por vezes, ainda, o modo de auto-enobrecimento não é o apelo ao melodrama, e sim discursos de distinção mais explícitos e objetivos. Marcelo, por exemplo, apresenta-se como alguém que percebe a vida em termos estilísticos – o que Bourdieu<sup>21</sup> define como a mais refinada estratégia de distinção –, um esboço de dandismo que se afasta marcadamente do melodrama. Eugênia escreve poemas e, compondo a personagem artística e inadaptável, disfarça sua condição precária de trabalho (animadora de festas infantis) com frases como “eu vivo do que aprendi na vida”. Um dos três jovens músicos que sonham com a fama chega ao paroxismo dessa atitude de estilização de si: ele, em absoluto silêncio, se deixa

<sup>18</sup> KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 14.

<sup>19</sup> Em entrevista para MATTOS, Carlos Alberto. In: *Eduardo Coutinho, o homem que caiu na real*. Catálogo produzido pelo Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003.

<sup>20</sup> KEHL, Maria Rita. *Desejo e Liberdade...*, Op. cit., p. 221.

<sup>21</sup> BOURDIEU, Pierre. *La Distinction – critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979.

gravar com um capacete estranho e uma capa de chuva. Segundo seus colegas, “a idéia é essa, uma mensagem visual”.

Essas performances estilizantes têm um contraponto em outra entrevista do filme, que revela a fragilidade dessas estratégias de distinção e projeção de sentido para a própria vida. Daniela, a moça com dificuldades de comunicação, também escreve poemas e pinta. Mas sua referência a essas obras vem como parte do que ela diz sobre sua “neurose e sociofobia”, a angústia da “aglomeração típica de Copacabana” e a sensação paranóica que lhe oprime e à qual ela resiste com sua atividade artística. Sua interpretação de si própria, através do que diz sobre uma pintura (“A floresta do meu desespero” é o título) onde representava os “olhares da selva de pedra”, é distanciada: “esteticamente é ridículo, mas eu não ligo, porque não tenho pretensão, e isso aqui no dia foi balsâmico”. Além da inteligência da reflexão, que põe em questão as performances dos outros entrevistados, há o modo de Daniela falar: um grau de elaboração das frases completamente estranho mesmo a uma expressão oral mais formal. E o ritmo é também único, desconcertante. Ou seja, Daniela, auto-dagnosticada como sociofóbica, se põe à margem do jogo de espelhos e distinções sociais cotidianas e com isso revela o jogo. E ainda há mais nesta entrevista. Consuelo Lins tem razão em dizer que “este depoimento retoma, concentra e explica quase didaticamente questões fundamentais para o filme e que atravessa em filigrana diversas falas. Solidão, anonimato, visibilidade; reserva, antipatia e até mesmo aversão”<sup>22</sup>.

A entrevista de Daniela revela ainda uma dimensão estrutural de *Edifício Master*: aquela ambivalência do poder cinematográfico – que sugerimos ser análoga à da psicanálise – catalisando depoimentos dos moradores sobre suas “vidas infames”. Daniela tem dificuldades para encarar o diretor. Sempre lúcida sobre os elementos envolvidos em sua dificuldade de comunicação, ela diz que só “força a barra” e olha os outros nos olhos quando se trata de entrevista para emprego. Daniela sabe que Coutinho “não é patrão”. Há aí, mesmo na negação, uma identificação do poder cinematográfico, com o qual Daniela se confronta, ao mesmo

tempo se mostrando e se escondendo, superando seus travos na relação com o olhar público mediado por Coutinho, sem deixar de manter suas reservas.

O resultado é extraordinário: Daniela é, provavelmente, a personagem que, quando surge, mais provoca risos – mecanismo do espectador que marca a diferença frente à moça estranha. Ao final, entretanto, já não há essa graça e sim uma identificação que não é baseada nos modelos melodramáticos, mas numa colocação em situação similar ao conflito entre “paranóia” e superações “balsâmicas”, fora das ilusões narcísicas e jogos de distinção.

Outro momento de superação, de abertura existencial, ocorre na entrevista de Alessandra, a garota de programa. A “mentirosa verdadeira” subverte o imaginário melodramático, fazendo uma apresentação de si que não teme romper a segurança fornecida pela alienação do ser numa imagem de si conformada aos discursos dominantes. Alessandra não faz segredo algum de seu trabalho como prostituta. Mas também não tenta converter o estigma em sinal de distinção: reconhece neste trabalho uma condição degradante, que, entretanto, não se confunde com ela. Evidencia-se a exploração radical do trabalho como prostituta, justamente por ela não se reduzir a ele. “Eu me considero uma adolescente”, diz ela. E também mãe, namorada, filha – e em nenhum destes papéis, ou nas cobranças que os cercam, ela tenta ancorar uma representação do seu “verdadeiro eu”, em contraponto ao qual os outros seriam máscaras, disfarces para preservar sua “pureza”. Nada disso. Alessandra apresenta seus papéis não como “várias faces” dela, mas como atividades dela. Ela é o movimento, sua vida são as coisas que faz, que podem lhe dar dor ou prazer. Ela não se define, não se classifica. Mas é dura ao apontar o “nojo” que sente da prostituição, e também é firme em sua moral anti-moralista, que não aceita que a julguem.

Além da firmeza de caráter de quem não se deixa reduzir a alguma coerência idealizada, a moça nega o ressentimento por um estilo de expressão que incorpora, torna gesto, essa irredutibilidade a uma imagem de si. A “mentirosa verdadeira” passa num instante de uma expressão dura a um sorriso maroto.

<sup>22</sup> LINS, Consuelo, Op. cit., p.159.

Colore sua fala por uma modulação de sentimentos que não nos permite fixá-la a alguma das informações. E estes movimentos de alma, encarnados no charme de quem mantém sempre uma parte por decifrar, são feitos em função do diálogo, reagindo, como numa dança, às ações do interlocutor. A personagem moderna, inacabada, que Alessandra interpreta é dialógica.

De certo modo, Alessandra repete em sua *mise-en-scène* o que Coutinho busca no filme como um todo: uma representação dialógica das formas de construção subjetiva dos moradores do Master. *Auto-mise-en-scènes* melodramáticas melhor ou pior sucedidas; impoção de estratégias de distinção; momentos críticos, seja numa intervenção ou na encenação da pressão do olho social em imagens de vigilância; momentos de libertação existencial: tudo considerado, Coutinho quer provocar e flagrar (documentar) as diferentes formas de subjetivação.

Coutinho já citou como expressão mais próxima do que ele tenta em suas entrevistas, um trecho de Pierre Bourdieu: “eu diria que a entrevista pode ser considerada como uma forma de exercício espiritual, visando a obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira conversão do olhar que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida. A disposição acolhedora que inclina a fazer seus os problemas do pesquisado, aptidão a aceitá-lo e compreendê-lo tal como ele é, na sua necessidade singular é uma espécie de amor intelectual”.<sup>23</sup>

Vale a pena, para ajudar na compreensão da estratégia geral de *Edifício Master*, levar em conta o contexto no qual Bourdieu escreveu o trecho. *A Miséria do Mundo* é um livro no qual o sociólogo faz uma inflexão em sua obra, dando mais peso ao “perspectivismo” – a compreensão do ponto de vista dos pesquisados – em detrimento do objetivismo – os fatos sociais em sua totalidade, objetiváveis em descrições estruturais da sociedade. Não é por acaso que isso ocorreu num trabalho dedicado à compreensão da “miséria de posição”:

não aquela miséria da penúria material, mas a daqueles que ocupam as posições inferiores dentro de determinados campos sociais – um dos estudos é sobre os conjuntos habitacionais da periferia parisiense, com seus blocos enormes, onde vivem isolados, diferentes mas indiferenciados num anonimato triste, uma multidão de “vidas infames”. Bourdieu reconhece o quanto essa experiência pode ser sofrida e a dificuldade de se representar essa experiência. Talvez esteja aí a raiz dessa inflexão “praxiológica” na obra de um sociólogo que, se sempre buscou modos de articular sujeito e estrutura, desenvolveu mais o segundo termo da equação.

Bourdieu busca um tipo de escrita sociológica capaz de absorver os pontos de vista e justapô-los como modo de representação de algum ambiente social que, se estudado, poderia resultar em compreensões profundas sobre a ordenação do mundo.

Consuelo Lins identificou o dialogismo em *Edifício Master*, algo semelhante ao “espaço de pontos de vista” justapostos de Bourdieu: “como é possível colocar lado a lado camelô, costureira, prostituta, técnico de futebol, estudante, músico, funcionária pública, empregada doméstica, professora de inglês, ator aposentado, poetisa e despachante – sem resvalar para o pitoresco? Como fazer coexistir viúvos, solteiros, e casados, de diferentes origens, idades, opções sexuais – e isso fazer algum sentido em um filme?”<sup>24</sup>

Citando a entrevista com Maria Pia, a espanhola reacionária com uma visão de mundo bem diferente da de Coutinho, mas de quem ele “traz as razões, sem lhe dar razão” (divisa citada várias vezes pelo diretor), Consuelo, diz que “é esse tipo de procedimento artístico que Bahktin define como ‘polifônico’ (...) o autor não é mais o centro do mundo (...) não está nem acima nem abaixo de seus personagens, mas em uma intenção de negociação narrativa, na qual os personagens também exercem suas próprias forças”<sup>25</sup>

Apesar de concordar com o “grosso” da explicação, eu faria um reparo ao recurso a Bahktin feito pela autora, que

<sup>23</sup> BOURDIEU, Pierre. *A Miséria do Mundo*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1997, p. 704.

<sup>24</sup> LINS, Consuelo. Op. cit., p.155.

<sup>25</sup> LINS, Consuelo. Op. cit., p. 22.

tem conseqüências na sua interpretação de *Edifício Master* e no modo pelo qual o filme é aproximado ao romance moderno.

O discurso indireto livre – citado por Bakhtin como forma de polifonia privilegiada na literatura moderna e por Bourdieu como inspiração – é mais tradicionalmente entendido como a “contaminação” do estilo do narrador pelo do personagem. Mas podemos, com vantagem, entendê-lo como um tipo de discurso onde o enunciador fica em suspenso: as frases tornam-se “impessoais”. Essa concepção, digamos, “substancialista” do discurso indireto livre limita nossa percepção das muitas modulações possíveis de um discurso que deixe indeterminado seu enunciador. Ganhamos em compreensão se percebemos “narrador” e “personagem” como entidades especulares que se definem em função dos arranjos do material. Vistos assim, dessubstancializados, “narrador” e “personagem” não precisam permanecer, ao longo da narração, idênticos a si mesmos. Eles podem variar muito, ser atravessados por diferentes vozes chegando até a se desfazer como “entidades”. Em seu estudo sobre Dostoiévski, Bahktin fala de linguagens sociais que se sobrepõem no interior de cada enunciado e “inclusive no íntimo de cada palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes”.<sup>26</sup>

No caso de *Edifício Master*, as “vozes”, então, não seriam as do diretor e dos entrevistados, mas a presença, no que eles dizem, dos discursos sociais. A presença das “formações discursivas que atravessam e constituem os sujeitos”. Por exemplo, a constante presença do melodrama nas falas do filme.

Segundo essa leitura, o que Coutinho desenvolve no filme é uma forma de tratamento da matéria-prima imaginária dos moradores semelhante ao discurso indireto livre dos escritores modernos. Os entrevistados seriam pequenas madames Bovary. Kehl vê na personagem do mais emblemático livro construído a partir da polifonia do discurso indireto livre a heroína moderna prototípica: “Emma Bovary representa

o encontro dramático entre os discursos e saberes dominantes e a emergência da alteridade viva e inquieta, que reivindica um lugar inexistente e a escolha de um destino singular, num mundo onde o pátrio poder ainda dava as cartas.”<sup>27</sup>

Franco Moreti aprofunda essa visão da construção narrativa de Flaubert: “As palavras de Emma (...) são dos romances sentimentais que ela leu quando moça, aos quais sucumbiu. São lugares comuns, mitos coletivos (‘no amor tudo é paixão, êxtase e delírio’), são o signo do social que está dentro dela, e não de sua individualidade (...) personagem e narrador perdem suas vozes distintas e são suplantados um pouco por toda parte pelo tom abstrato e sempre igual da ideologia dominante”.<sup>28</sup>

Essa é uma visão mais próxima da que entendo como mais fecunda, mas eu ainda discordaria de Moreti quanto à necessidade dessa operação apenas representar as forças da alienação. A abordagem do crítico italiano perde de vista o potencial emancipatório de Bovary, que Kehl, aliás, sugere. Ainda que seja assim, em *Madame Bovary* não é necessário, já que existem outros signos sociais, mais diversos e rebeldes, que podem atravessar a personagem.

Creio que *Edifício Master* se apóia sobre uma espécie de discurso indireto livre documental, uma espécie de sismógrafo das formas de subjetivação. Por vezes, como vimos, a reprodução vence. Já noutros casos é o impulso emancipatório que leva a melhor. O diretor esforça-se para que os entrevistados cumpram a máxima de que gente é para brilhar, com luz própria. Essa luz recorta-se na secura de composição do filme, que faz desfilizar ilusões, auto-piedades, bobagens, indignações e dignidades.

O melodrama pós-moderno do *BBB* fornece aos espectadores uma simulação de disputa concorrencial sem tréguas, levemente disfarçada por falsos apelos morais. Já *Edifício Master*, com sua representação crítica – na tradição flaubertiana de incorporação e evidenciação das formas do

<sup>26</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Especificamente quanto ao que chamei de “desubstantivação”, ele identifica “três vozes nas quais decompõem-se a voz e a consciência de Goliádkin”, a personagem principal de *O Sósia* (p. 213).

<sup>27</sup> KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 49.

<sup>28</sup> MORETI, Franco. *O Século Sério*. In: *Novos Estudos CEBRAP*. n.º 65, mar. 2003, p.32.





Edifício Master

Outro em cada um -, capta flashes subjetivos de pessoas que têm angústias semelhantes a grande parte dos espectadores. O que se oferece, nos momentos mais felizes, são como que faíscas vitais, produzidas pelo choque entre os poderes do mundo e os movimentos subjetivos de desalienação como os de Alessandra ou Daniela, essas fissuras, como as que estas duas personagens conseguem obter. Na contramão do “conselho

personalizado em massa”<sup>29</sup>, *Edifício Master* oferece ao espectador lances de duelos entre idéias recebidas (que formam emoções e visões do mundo) e o movimento livre do espírito. Não podem ser repetidos, não estão disponíveis, mas fascinam por seu poder liberador e nos inspiram a tentar obter iluminações, reinventar-se, manter-se em movimento, nas nossas relações cotidianas.

<sup>29</sup> SENRA, Stella. Op. cit., p. 83.