

A imagem fílmica: um exercício ético e estético de ver o que nos olha

Geraldine Alves dos Santos
Juracy Assman Saraiva
Hebe Vetter Cardoso

Introdução

Analisar uma imagem fílmica, considerando-a como resultado de um exercício ético-estético, permite refletir sobre a dinâmica processual entre autor-obra-receptor, que reside na obra. Embora as noções de ética e estética apenas tangenciem na obra em si, as aproximações entre elas estão sempre presentes nas reflexões artístico-filosóficas.

Desta forma, a imagem fílmica que se mostra como “pura ferida visual” ou “pura moção ou deslocamento imaginário”, mas também como “um objeto concreto” que se expõe ao olhar, “exatamente transformado” (Didi-Huberman, 1998: 79), foi processada artisticamente e também o é na sua recepção, a partir da dinâmica ético-estética.

A imagem fílmica pode fazer parte, não só de um texto ficcional, mas também de um documentário. Entretanto, ainda que pretenda ser um registro da “realidade”, o documentário não pode ser desvinculado do fato de ser construído pela imaginação autoral, ou seja, de ser uma realidade artificialmente construída, portanto, ficção. Além disso, o sujeito da imagem é, também, uma representação que alguém institui perante o outro que o considerou “interessante” para fazer parte do documentário. Instala-se, então, a inquietação do ver que pressupõe o outro, o outro como possibilidade da própria existência do sujeito e como horizonte insubstituível para seu crescimento como pessoa. Isso decorre de uma ação ética de abertura e de interação com o outro e de uma ação estética de captura desse outro, que o situa na inseparabilidade entre conteúdo e forma artística.

Nisso consiste a brincadeira de inquietar o ver, já que o autor crê mostrar ao outro como o vê, mas este outro o olha como quem quer se dar a ver, como gostaria de ser visto. Então, “a representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, essa outra coisa criada é um personagem”. (Salles, 2005). Portanto, pensar a respeito de uma imagem fílmica exige que se considere a alteridade, as relações pessoais e/ou sociais com ela estabelecidas, em uma experiência ético-estética, já que o recorte do “mundo real”, apresentado no filme, corresponde aos mundos possíveis¹ (Eco, 2002) e faz parte do universo diegético² do filme, o que torna possível a apropriação desse reconhecível e sua ressignificação.

Aproximações entre ética e estética

Para que se possa estabelecer uma reflexão a cerca de duas concepções tão complexas como a ética e a estética, é preciso escolher, entre as muitas vertentes que as vêm discutindo ao longo dos tempos. Neste artigo, opta-se pelas abordagens que se dão pelos caminhos da arte, especulando a concepção ética pelo viés da estética e acolhendo posicionamentos de ordem filosófica, devido ao interesse que esta área tem pela arte e devido às contribuições que lhe traz.

Parte-se da ideia de que a ética se refere ao bem e a estética ao belo. Entretanto, segundo Valcárcel (2005), nem o bem nem o belo existem em si, independentemente das coisas, e, nas coisas, o bem e o belo, ou a ética e a estética se relacionam, se misturam. Paralelamente, as definições do que seja o bem e do que seja o belo, segundo a lente da arte, são instituídas como convenções intersubjetivas, porque provêm de comunidades de cultura, sendo da ordem do imaginário.³

O que dizer quando programas artísticos figuram objetos feios? O caso é que a beleza artística não está nos objetos representados, mas no modo de representá-los. Isso torna possível uma representação artística entendida como bela, de objetos feios ou repugnantes. De acordo com Pareyson (2001), o princípio é de que a beleza não é lei, mas resultado da arte. A obra não é artística porque é bela, mas é bela porque é artística.

É possível ponderar sobre a frase de Wittgenstein (apud Valcárcel, 2005: 1) – “a ética e a estética são uma coisa só” e sobre seu desdobramento, por Valcárcel, ao afirmar que as noções de ética e estética são igualmente significativas, considerando que seus significados estão “fora do mundo”, ou seja, seu sentido paira sobre o “mundo real”, portanto, remetem ao indizível. Nesta concepção, ética e estética coincidem e são consideradas produtoras do sublime, aqui entendido, a partir de Kant (apud Valcárcel, 2005: 85). O sublime, por ser ilimitado, pode estar representado até mesmo em um objeto sem forma definida. Ele é uma sensação – *aisthesis* – que afeta os sentidos, em que há seriedade, admiração e respeito. O sublime contém a estética enquanto pensamento filosófico, que afeta as ideias da razão, mas a estética,

enquanto afecção dos sentidos é que percebe o sublime. Desta forma, o sublime é a experiência ética e estética do que se vê, enquanto, a estética como pensamento filosófico é o que retorna ao sujeito, a partir dessa experiência. A satisfação negativa que Valcárcel (2005) encontra em Kant refere que a sensação do sublime, se comparada, faz com que tudo o mais pareça pequeno, assim como a experiência estética, diante do objeto, faz com que ele, por si só, pareça pequeno. Essa sensação, por ser ilimitada, incita outras experiências.

Há, também, proposições éticas que não são a ética em si, compreendida filosoficamente, mas aquilo que expressa deveres e castigos. Esta é a ética variável do mundo teleológico. Sob este ângulo, a ética, compreendida como finalidade, como boa ação, é admirada e traz em si raízes da ética filosófica, assim como toda boa ação traz em si raízes da estética, por se qualificar no âmbito do belo ou do feio.

Valcárcel diz que a arte retira as máscaras da realidade, configurando-se este procedimento como a função moral da arte. Nesse sentido, a autora afirma que, ao revelar o que há de artificial na sociedade, a arte ensina sobre o que está oculto no social, apresentando-se como uma moral estética que tende a se converter em moral efetiva.

O pensamento filosófico também pode situar a estética de forma abrangente, como em Pareyson (2001: 4),

(...) a estética não é uma “parte” da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os problemas da beleza e da arte, de modo que uma estética não seria tal se, ao enfrentar tais problemas, implicitamente também não enfrentasse todos os outros problemas da filosofia.

Refletindo acerca da abrangência da estética, a arte abarca, pois, todo pensamento filosófico e adentra questões de várias ordens, abrindo um universo de possibilidades. Na linguagem poética de Didi-Huberman (1998: 77), esta filosofia global se manifesta no momento “em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha. (...) é o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.” Desta forma, cabe à estética, colocar problemas, mais do que solucioná-los.

Considerando a moral como o modo de proceder dos homens na sua relação com o outro em determinada cultura, retoma-se o que diz Pareyson (2001: 51):

Há obras de arte, que à parte de seu necessário condicionamento moral da arte, podem ser julgadas imorais, e não lhes basta toda sua arte para justificar, em campo ético, a sua imoralidade, nem sua imoralidade para negar, em campo artístico, o seu valor de arte.

Entende-se, então, que a arte possui um condicionamento moral em relação ao seu ser arte, ou seja, uma espécie de condição ou regulação próprias do fazer

artístico em si mesmo, do torna-se arte. A existência moral da arte refere-se a sua autonomia, sua suficiência enquanto arte. Isso não a destitui de qualquer humanidade ou contextualização histórica ou cultural, apenas garante que ela, em sendo arte, possa absorver, elaborar e explicitar o mundo, sem submeter-se a ele. Essa condição moral, interna à própria arte, ao explicitar-se, pode ser julgada imoral de acordo com os preceitos de um grupo no qual a obra esteja sendo recebida. Neste sentido, em uma obra, tanto o assunto, o argumento e sua elaboração quanto a forma que assumem podem, a partir do contexto moral do receptor, causar desconforto, ferir ou até ofender a moral dele. Entretanto, não é a obra de arte em si que é imoral, mas a equação que se estabelece entre aquilo de que trata, o modo como trata e o receptor que pode lhe atribuir uma avaliação moralmente negativa, visto que sua perspectiva moral pode comprometer seu envolvimento na experiência estética da obra.

Diante disso, para um receptor datado, geográfica e culturalmente situado, o *status* de arte de uma obra não impedirá que ele a entenda como imoral. Entretanto, o julgamento imoral que uma obra recebe de determinado grupo não a destitui de seu valor artístico, no campo da arte. Ainda, nessa situação pode instaurar-se o sublime, como uma relação ético-estética, que afeta as ideias da razão pela repulsa, posicionamento corroborado por Didi-Huberman: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito” (1998: 77).

A prática ética pressupõe a alteridade, conforme afirma Pivatto (2004). Esta se constitui sempre na relação de um sujeito com um outro, sendo esse outro condição da instalação da subjetividade. A alteridade não oferece, por si só, um código de conduta, mas define comportamentos que orientam a prática ética. Em decorrência, também a estética pressupõe a alteridade, a qual se funda na imbricação autor-contexto-obra-receptor. Conseqüentemente, ambas, ética e estética, pressupõem a experiência do outro.

Um exercício ético e estético de ver o que nos olha

Walter Benjamin (2012) fala das funções sociais do cinema, dentre as quais destaca o fato de criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho, não apenas pelo modo como o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo como ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Conforme o autor, o cinema é, atualmente, o objeto mais importante da estética.

Segundo Aumont (2011), qualquer filme é ficção, mesmo um documentário, tendo em vista que representante e representado são fictícios, ou seja, a cena mostrada está ausente no tempo e no espaço: ela já aconteceu, em outro lugar que não na tela do cinema e está ali transformada em objeto de contemplação, o que a insere no imaginário.

Já Nichols (2009) diz que qualquer filme é um documentário, mesmo a mais extravagante ficção, pois os documentários expressam e tornam visíveis frutos da

imaginação, oferecendo possibilidades infinitas de significação. Ele também cita os documentários de representação social, que normalmente são chamados de não-ficção, que representam aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos, dando visibilidade, sob a ótica do cineasta, à matéria de que é feita a realidade social.

Independente das nomenclaturas, Eduardo Coutinho (Ohata, 2013) fala em narrativa, e diz que toda narrativa tem seu lado ficcional, mas que, sem narrativa, não há documentário.

O presente exercício “de ver o que nos olha”, sob a convergência da ética e da estética, concentra-se no documentário *Edifício Master* (2002), dirigido por Eduardo Coutinho. A escolha das sequências de cenas a serem analisadas baseia-se no método de Análise de Imagens em Movimento de Diana Rose (2011),⁴ através do qual são consideradas as dimensões verbais e não-verbais, ou seja, o que é significativo à reflexão tanto na transcrição das falas,⁵ quanto na dimensão visual da cena /ambiente.

O exercício proposto considera as reflexões teóricas apresentadas anteriormente, além de outras que dialogam com a cena selecionada, sendo resultado de uma interpretação dos signos verbais e visuais, assim como do contexto de onde emergem. Ainda, a interpretação se dá não só a partir de significações manifestas, mas também das latentes, o que dá à análise um caráter subjetivo.

O documentário *Edifício Master* pretende mostrar a realidade de uma metrópole por um ângulo nunca visto, isto é, por meio da vida íntima de seus moradores. Para tanto, selecionou um grande conglomerado urbano – o Edifício Master – que se situa em Copacabana, a uma quadra da praia, e conta com duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. Aproximadamente quinhentos moradores habitam o prédio de doze andares, com vinte e três apartamentos por andar. Para atingir seu objetivo, Eduardo Coutinho e sua equipe alugaram um apartamento no prédio e filmaram a vida de seus moradores durante o período de sete dias. Trinta e sete desses moradores são personagens do filme.

Neste artigo, duas personagens são enfocadas, Maria do Céu e Roberto, com o intuito de mostrar a composição dos sujeitos e o diálogo entre ética e estética.

Quadro 1 - Sequência de cenas 1





Sinopse: Maria do Céu fala sobre como era a vida no Edifício Master antes da administração do síndico Sérgio. (Maria do Céu, *Edifício Master*, 2002, 0:05:53)

Tempo: 0:05:53– 0:08:20

Justificativa da Escolha: A escolha desta sequência mostra o relato sobre a fase de transição do posicionamento moral da administração do condomínio, sob a perspectiva de uma moradora, além de mostrar o universo estético no qual transcorre a cena.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal
<p>A sequência inicia no apartamento de Maria do Céu, o enquadramento da cena mostra um canto da sala de estar no qual se pode ver um aparador de madeira escura com guardanapos de crochê brancos. Sobre o aparador há um aparelho de som, alguns CDs e porta-retratos, assim como alguns objetos decorativos. O sofá é de tecido claro com estampa. Maria do Céu é uma senhora aparentando 70 anos, cabelos curtos, lisos, grisalhos, porém pintados de castanho. Usa óculos e veste calça jeans e uma camisa xadrez azul.</p>	<p>Maria do Céu - Pode entrar! Ah, meu filho, aqui, antes do Sérgio...tem uma parte, de noite, aquela portaria ali (risos), era um lugarzinho das mulheres descer, e beber, junto com os porteiros. Toda noite, toda noite, eu também descia. Lá por uma hora da manhã, eu ficava aqui dentro de casa, eu não tinha sono, eu ia descer também. A gente comia, daí os porteiros bebia, aí os porteiros ficavam bêbado. Depois um ia dormir, abria uma cadeira de praia e se escondia a dormir. A portaria ficava jogada.</p> <p>Eduardo Coutinho – A senhora está contando com uma alegria...</p> <p>Maria do Céu – (risos, risos) Olha, não era muito bom não, era bom na hora da brincadeira, mas na hora do pega.... Então, daí a pouco chegava uma, rodando a baiana (risos) aí chegava outra com canivete, é hoje! (risos) Aí ficava, e ficava, e ficava...eu disse pronto, aí a pouco chamavam a patrulhinha. Aí, quando vinha a patrulhinha, que acontecia briga, ela subia, acontecia briga. Aí na frente tinha um andaime que tavam pintando o prédio...daí a pouco descia um pela escada, pelas corda do andaime...(risos, risos). Oh, daí a pouco descia um, do sétimo, do oitavo, pelas corda do andaime, pá! Daí a pouco descia outro...eu disse, que porra é essa, meu Deus do céu? (risos) a noite toda a gente vai ter que.... (risos). E aí, no dia seguinte, a gente tinha, quem vai fazer a reportagem agora? Eu ou você, Conceição? Do que passou à noite, do que a gente viu de noite? Aí começava a reportagem, a gente contava uma pra outra. A gente dizia que tava fazendo reportagem. É, mas era uma baderna aqui. Agora o Sérgio chegou, graças à Deus, agora tá tudo silêncio. Agora tá muito bom, mas e logo, coitado como ele sofreu pra tirar os travesti daqui, a substituição, as casa de massagem. Ai meu Deus do céu...ele toda hora em delegacia, coitado como ele sofreu. Toda hora ser testemunha, o porteiro ia ser testemunha...Agora está melhor! Tá bem!</p>

Fonte: Método desenvolvido conforme <http://biblioteca.feevale.br/Dissertacao/DissertacaoHebeCardoso.pdf>

O que se vê está descrito no quadro, mas sua significação está, também, para além do descrito, latente, subjacente à imagem que se vê: a personagem Maria do Céu é uma pessoa adulta, do sexo feminino, maior de 60 anos, de classe média baixa, que mora sozinha. Cada uma dessas informações remete a uma sucessão de reflexões que, possivelmente, não coincidem estética ou eticamente com o sujeito ali representado. Maria do Céu assume a posição de personagem e, por sua decisão dialoga com o diretor, que é, ao mesmo tempo, um interlocutor social e o sujeito que tem o poder da câmera, da apresentação da representação dela. Assim, segundo Coutinho (Ohata, 2013), o que está filmado, não é a verdade, mas sim a verdade da filmagem. O que vemos, então, é uma verdade estetizada pelo diretor e por quem se deixa filmar, pois o que nos olha também foi estetizado pelo sujeito para ser mostrado. Ambas as estetizações criam a personagem, o que coloca um problema ético: O que se vê representa teleologicamente uma boa ação ao qualificar uma transição moral na administração do condomínio?

Com efeito, a sequência de cenas apresentada é, no primeiro momento, um objeto estético. Como tal, coloca um problema de ordem filosófica que surge da experiência estética que se tem ao fruir a obra. Segundo Pareyson (2001), essa experiência é, simultaneamente, objeto de reflexão e verificação do pensamento. Esse, por sua vez, é resultado da experiência e guia a interpretação da experiência. Enfim, a dinâmica da estética se dá em espiral, abarcando todos os problemas filosóficos que possam estar presentes na obra. Assim, a ética como par da estética na ordem do sublime, provoca a tensão entre a imagem que se vê e a que nos olha.

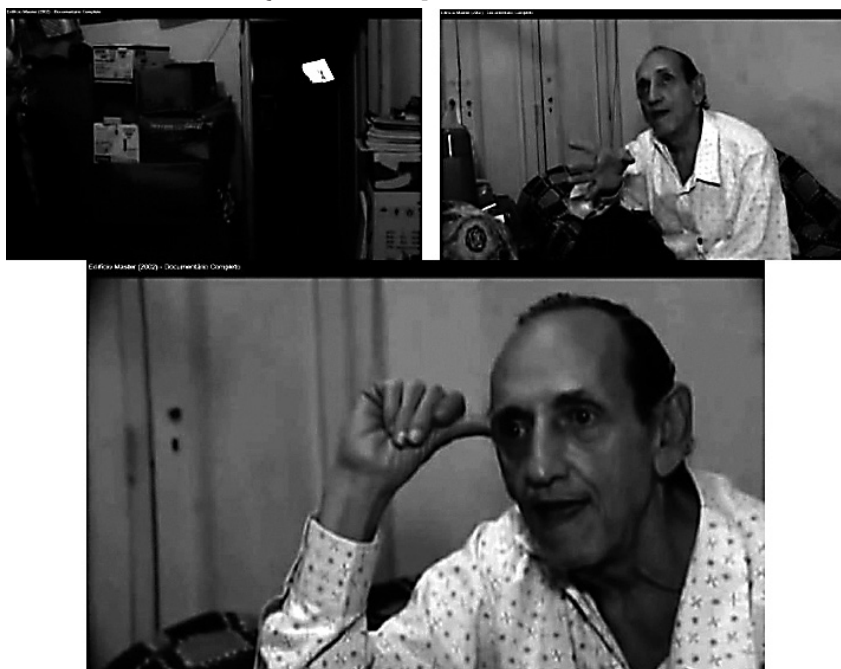
Se o que se vê tem a ética do diretor, que respeita o que lhe foi dado a ver, assim como a moral da arte em si, conforme explicado anteriormente, também mostra a ética teleológica narrada. Esta última, enquanto assunto, é apresentada esteticamente pela forma. Nesse caso, a forma narrativa é a imagem de uma experiência coletiva. Nela, percebe-se claramente a relação entre ética e estética, quando do riso de Maria do Céu, que se diverte ao narrar imoralidades que ocorriam no condomínio. O riso ali, não é ético, é estético, provoca o intelecto, converte o drama em comédia. Segundo Valcárcel (2005), frente a esta possibilidade da moral estética, a moral efetiva tende a se apresentar como completude. Entende-se, assim, que essa completude se dá a partir do receptor, que reconhece o universo diegético do filme (Aumont, 2011), se situa nesse mundo possível (ECO, 2002) e se posiciona diante dele.

Eduardo Coutinho (Ohata, 2013) diz que não se preocupa se seu entrevistado está dizendo a verdade, o que poderia ser um dilema ético. Entretanto, ele acredita que o que está sendo narrado, mais do que uma verdade, é uma experiência, que é um misto de memória do vivido, permeada pelo lido, pelo visto, pelo ouvido, ou seja, o narrado é uma verdade, ao mesmo tempo em que é fruto do imaginário. Desta forma, ao não constituir um problema ético, no que tange à verdade, descortina-se a dimensão estética no prazer da narrativa e com ele se estabelece uma relação de

continuidade entre a personagem, o sujeito, e a coletividade. O fato de se tratar de uma experiência coletiva, tanto no que a narrativa relata quanto em sua recepção, mostra um ajuste da consciência ético-estética, que brota do princípio da alteridade.

Boaventura de Sousa Santos (2011) fala do senso comum ético emancipatório, que deverá ser construído a partir das representações mais inacabadas da modernidade que, segundo ele, são o princípio da comunidade e da racionalidade estético-expressiva. A narrativa fílmica traz a dimensão da comunidade narrada colocando-a em relação com a comunidade da recepção, por meio de um vínculo de dependência recíproca. Os relatos do documentário, o da personagem e o do diretor, elaboram esteticamente formas de solidariedade e de participação da comunidade, assim como revelam discursos de um senso comum anterior ao emancipatório. Cabe ao pensamento filosófico, gerado na recepção, a possibilidade de emancipar o discurso do senso comum.

Quadro 2 - Sequência de cenas 2



Nome da Sequência: 2. Roberto
Sinopse: Roberto fala de sua profissão atual e do que o levou à ela. (Maria do Céu, Edifício Master, 2002, 0:38:13)
Tempo: 0:38:13– 0:39:07
Justificativa da Escolha: A escolha desta sequência mostra o relato sobre as condições de saúde e sociais que levaram Roberto a trabalhar como camelô, além da argumentação que justifica morar atualmente no Edifício Master.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal
<p>A sequência inicia no apartamento de Roberto, o enquadramento da cena mostra um canto e um cômodo no qual se pode ver um armário embutido e um sofá coberto por uma manta xadrez. Roberto está sentado no sofá. Veste uma calça jeans azul e uma camisa manga longa branca com pequenas estampas azuis. No bolso de sua camisa está presa uma caneta. Em sua frente, à direita, há uma mesa de cabeceira sobre a qual tem um telefone, alguns papéis e uma garrafa térmica azul. Fechando o canto esquerdo da cena há uma almofada com estampa azul.</p>	<p>Eduardo Coutinho – O senhor trabalha onde ? Roberto – Olha, eu trabalho de camelô. Eu já fui um homem bem de vida, eu tive muitas casas, mas a eu morava em Santa Teresa, morava em Santa Teresa. Tive muitas profissões na minha vida, trabalhei muito nesse mundo. Enquanto muita gente ia tomar sua cervejinha, eu ficava trabalhando. Trabalhei muito dia e noite, sem parar. Mas, infelizmente eu fiquei doente, eu tive um derrame cerebral, fiquei seis meses num hospital, sem poder me mover. Olha, eu já tô com sessenta e cinco, vou fazer sessenta e seis anos, doente, nessas condições, quem é que vai me dar emprego? Pra dar emprego pra um garoto novo, tá difícil, quanto mais pra um velho cheio de problema. Então, não tem emprego pra uma pessoa igual a mim. O senhor quer me dar um emprego ?</p>

Fonte: Método desenvolvido conforme <http://biblioteca.feevale.br/Dissertacao/DissertacaoHebeCardoso.pdf>

A sequência de cenas acima mostra uma narrativa permeada de conteúdo político e social a partir do senso comum, que se revela na representação estética e na dimensão ética, com ênfase na moral do senso comum.

Para Roberto, a representação de camelô necessita de uma argumentação que justifique essa condição social e que passa pelo discurso político da propriedade e do trabalho e pela especulação da moral. A narrativa compõe um conjunto de apelos estéticos mediante os quais Roberto reverte a situação e desconcerta Coutinho, quando, ao final de sua argumentação, busca a comprovação do que diz, ao pedir-lhe um emprego.

Nesse momento, representante e representado, ou estética e ética produzem o efeito de verdade. Independente de que o narrado seja verdadeiro, o sujeito e sua representação manifestam o senso comum, ao mesmo tempo em que o fragilizam e o devolvem ao espectador. Desta forma, se dá a emergência da função social da arte, da qual fala Pareyson (2001): ela não foi um fim perseguido, mas esteticamente alcançada.

Considerações finais

Coutinho (Ohata, 2013) discorre sobre a dificuldade de falar do que está próximo, ou seja, *Edifício Master* (2002) é um filme sobre pessoas comuns, sobre as quais é difícil tecer considerações complexas. Segundo o diretor, não se pode objetivar ou tipificar uma pessoa, sob pena de matar sua singularidade, sua moral.

No caso do documentário, é a possibilidade de revelação da interioridade de personagens comuns, da diversidade e das especificidades de moradores do condomínio que enriquece a experiência ética-estética.

Um universo comum, cotidiano, assim como traz maior dificuldade em ser representado, também é mais difícil de ser percebido. Entretanto, ao ser apresentado na forma de objeto estético, o comum assume a aura de arte e provoca o olhar, escapa das totalizações imaginárias e revela a estranheza do cotidiano.

Se o cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior (Certeau, 2013), a arte liberta intimamente a partir do exterior, através da tensão entre ética e estética.

Esta tensão é da mesma ordem da que se estabelece entre o eu e o outro, na configuração da alteridade. Sob esse aspecto, Didi-Huberman (1998) diz que não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há que se inquietar com o entre. A arte é o elemento capaz de nos situar no “entre”, na dinâmica processual do pensamento filosófico.

Em vista disso, compreende-se a estética como a dinâmica entre *aisthesis*, a sensação que punge os sentidos, e a reflexão ou pensamento filosófico desencadeado por ela, no âmbito da experiência, irrompendo no cotidiano novos processos de significação.

Nessa perspectiva, o pensamento filosófico, instaurado esteticamente, pode vir a ser o caminho para o senso comum emancipatório do qual fala Santos (2011). Ele rompe com o senso comum colado na experiência, ao percebê-lo a partir de outro lugar, e transforma-se entre a dinâmica da experiência narrada e a experiência recebida. Conforme (Ohata, 2013), é possível que *Edifício Master* comece depois que termina: no próximo encontro com o outro.

Geraldine Alves dos Santos
Professora da Universidade Feevale

Juracy Assman Saraiva
Professora da Universidade Feevale

Hebe Vétter Cardoso
Doutoranda na Universidade Feevale

Recebido em abril de 2015.
Aceito em setembro de 2015.

Notas

1. Entende-se “mundos possíveis” a partir de Eco (2002), como os caminhos alternativos que poderiam ter sido percorridos pelo leitor, na narrativa, tendo em vista que ele elabora sua leitura a partir de indicações fornecidas pela narrativa com base em seu “mundo real”.
2. Refere-se a “(...) é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna una. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso, é possível falar de universo diegético que compreende tanto a série de ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais eles surgem”. (Aumont, 2011: 114).
3. Neste artigo, refere-se o termo *imaginário*, conforme a concepção de Durand (2002) e de Maffesoli (2005), entendendo-o como “cimento social” e da ordem do coletivo.
4. Método explicado e utilizado em: CARDOSO, Hebe Arajuira Vetter. O protagonismo na arte: reflexões e representações possíveis. 2013. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2013 Disponível em: <<http://biblioteca.feevale.br/Dissertacao/DissertacaoHebeCardoso.pdf>>.
5. Decupagem - Planificação do filme definida pelo diretor, incluindo todas as cenas, posições de câmara, lentes a serem usadas, movimentação de atores, diálogos e duração de cada cena. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em 23 Mai.2014. Atualizado em: 17 Jul.2014. Neste texto, o termo refere-se aos diálogos.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2011.
- BAUER, Martin W; GASKELL, George (orgs). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano: 2 morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- EDIFÍCIO Master. *Produção: Videofilmes Produções Artísticas*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, Secretaria das Culturas, Riofilme e Videofilmes, 2002. 2 DVD, Ntsc, color. Port.
- HUBERMAN, Georges Didi. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2009.
- OHATA, Milton. (Org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- PIVATTO, P.S. (Org). *Ética: crise e perspectivas*. Porto Alegre, RS: EdiPUCRS, 1999.
- ROSE, Diana. Análise de Imagens em Movimento. In: BAUER, Martin W e GASKELL, George (Orgs). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 343-364.
- ROTEIRO DE CINEMA. *Manuais online*. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 23 Ago. 2012. Atualizado em: 17 Jan.2013.
- SALLES, João M.. A Dificuldade do Documentário. In: MARTINS, José de S., ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 57-71.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2011.
- VALCÁRCEL, A. *Ética contra Estética*. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2005.

Resumo

O presente artigo aborda a tensão entre ética e estética, a partir de cenas do documentário *Edifício Master* (2002), do diretor Eduardo Coutinho. As imagens são analisadas com base na metodologia sugerida por Diana Rose (2011), e possibilitam a articulação entre os conceitos abordados, no intuito de olhar a experiência artística, para além da obra de arte em si.

Palavras-chave

Documentário. Estética. Ética.

Abstract

This article discusses the tension between ethics and aesthetics, from scenes of the documentary *Edifício Master* (2002), directed by Eduardo Coutinho. The images are analyzed on the basis of the methodology suggested by Diana Rose (2011), and enable the articulation between the concepts covered, in order to look at the artistic experience, beyond the work of art in itself.

Keywords

Documentary. Aesthetics. Ethics.