

A Estética do Rosto em Primeiro Plano: Um Estudo de Imagem-Afecção e Rostidade no Edifício Master¹

Leandra Beatriz Haerdrich Cunha²

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

RESUMO

Este artigo pretende compreender como o rosto pode aparecer de forma variada em primeiro plano, nos domínios da imagem cinematográfica do documentário brasileiro. Em termos teóricos, esta abordagem está ancorada numa ideia de primeiro plano e processo de rostificação do autor Gilles Deleuze (1990), em que é possível questionar de que modo o primeiro plano relaciona-se com a estética do rosto, e como se consitui a afecção. Assim como, propõe-se uma aproximação com o conceito de rostidade trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1996) que compreendem a produção social do rosto. Para isso, escolhe-se o documentário Edifício Master (2002) de Eduardo Coutinho para investigar as articulações dos conceitos, na medida em que o filme oferece condições para pensar as variações sofridas pelo rosto nas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; estética do rosto; primeiro plano; imagem-afecção; rostidade

Introdução

No campo cinematográfico, Deleuze (1990) articula o conceito de imagem-afecção a partir da correlação entre rosto e primeiro plano. "A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto" (p.114). Nesse sentido, o presente artigo volta a atenção para as operações do rosto imbricadas no primeiro plano, no que se refere à própria experiência estética em que as faces aparecem em ordem múltipla, mesmo que pertençam a um único personagem.

Neste artigo, o Edifício Master (2002) é o recorte escolhido no cenário do documentário brasileiro contemporâneo. Dirigido por Eduardo Coutinho, o filme foi gravado em um edifício em Copacabana numa proposta de captar a conversa entre o cineasta e os moradores do prédio. A ancoragem na oralidade dispensa qualquer

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Possui graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Acre (UFAC).

sustentação em imagens que possam comprovar a fala dos personagens. Sendo assim, os primeiros planos são predominantes e rostos ocupam as sequências de cenas como pontes entre dimensão oral e visual.

Portanto, pretende-se destacar o rosto, nas operações do primeiro plano cinematográfico, no que toca as flutuações de variadas possibilidades. Flutuações estas que podem atuar como escapes de reduções ou caricaturizações dos personagens. Nesse sentido, o rosto nas imagens cinematográficas ganha maior possibilidade de aparecer em ordem complexa. Ora o rosto assume traços dramáticos, ora assume traços alegres, assim como pode ser individual ao mesmo tempo que está atravessado por dimensões coletivas.

Nesta investigação de rostos possíveis, que operam como paisagens a serem exploradas, este artigo também convoca a ideia de rostidade trabalhada por Gilles Deleuze e Félix Guatarri em *Mil Platôs-Ano zero rostidade*. Neste sentido, Deleuze e Guatarri (1996) refletem as tensões que tocam a questão do rosto no que se refere à fragilização de uma fronteira entre individual e coletivo.

Para Deleuze e Guatarri (1996) os rostos não são exclusivamente individuais. Diante disso, o rosto pode ser compreendido na superação de uma certa associação com um indivíduo puramente isolado. Ou seja, um rosto supera o limite de expressão da singularidade de alguém e atravessa cadeias muito mais instáveis de sua própria constituição.

E para promover esta reflexão, a abordagem metodológica inscreve-se na articulação dos conceitos de imagem-afecção e rostidade em torno dos "rostos presentes" em cinco personagens do Edifício Master, assim como, também, expande-se a questão do rosto aos objetos³. O presente artigo deriva da pesquisa de dissertação de mestrado em andamento, provisoriamente intitulada como "Entre rostos e tensões: estudo de rostidade e primeiro plano no Edifício Master".

Rosto-Primeiro Plano: Imagem-Afecção

O conceito de imagem-afecção trabalhado por Gilles Deleuze no livro *A Imagem-Movimento Cinema 1* desenvolve uma teoria do rosto em primeiro plano, a partir da potência qualitativa do processo de rostificação. Nesta dinâmica, há atuação de dois pólos. O primeiro pólo seria a unidade refletora imóvel, o que possibilita a

³ O rosto no conceito de imagem-afecção pode ser humano ou não. Explica-se melhor esta articulação no exemplo da página 3 deste artigo.

identificação de contornos bem definidos, o que Deleuze trata como processo "rostificante". E o segundo pólo orienta uma noção de intensidade, movimentos intensos e expressivos que contém traços de rusticidade que saltam do estado de "pura" observação para um mergulho nos micromovimentos. Nas palavras de Deleuze:

Partamos precisamente de um exemplo que não é o do rosto: um relógio que nos é apresentado várias vezes em primeiro plano. Uma imagem desta ordem tem efetivamente dois pólos. Por um lado ela tem ponteiros animados por micromovimentos, pelo menos virtuais, ainda que nos seja mostrada uma só vez, ou várias vezes entre longos intervalos: os ponteiros entram necessariamente numa série intensiva que marca uma ascensão para... ou tende para um instante crítico, prepara um paroxismo. Por outro lado ela tem um mostrador como superfície receptora imóvel, placa receptora de inscrição; suspense impassível — ela é unidade refletora e refletida.(DELEUZE; 1990, p.114)

Neste exemplo do relógio, compreende-se que o rosto não se limita ao humano mas constitui-se pela relação de dois pólos. Sendo assim, objetos e outras partes do corpo também podem ser "rostificados" e podem assim assumir o papel de rosto. Outra questão importante é que, para Deleuze a distinção entre primeiro plano, primeiríssimo plano e close up não interessam, pois a condição estabelecida pelo autor para a definição do primeiro plano é justamente ligada à presença dos dois pólos⁴.

Numa aproximação que Deleuze faz entre os dois pólos e a concepção das paixões essa dinâmica fica mais clara. Pois se de um lado pensadores, como René Descartes, definiam a origem das paixões como admiração- em que exige estaticidade, imobilidade, por outro haviam os que definiam as paixões pelo desejo que pressupõe "pequenas solicitações ou impulsões que compõem uma série intensiva expressa pelo rosto"(DELEUZE, 1990, p.115). Ou seja, o primeiro pólo carrega traços definidos e destaca o todo de forma estática, já no segundo pólo, esses traços se constituem de forma menos aparente, na medida em que são capturados de forma fragmentada e se apresentam em uma série intensiva.

Gilles Deleuze (1990) torna a compreensão dos dois pólos mais evidente quando menciona o cinema de D.W. Griffith relacionado com o primeiro pólo e o cinema de Eisenstein respectivamente com o segundo pólo. Pois em Griffith os planos dispõem de certa organização e o rosto aparece em seus filmes no que Deleuze chama de contornos envolventes. Já em Eisenstein os traços de rusticidade derretem a composição de um rosto mais fixo e harmônico.

⁴ Neste artigo, adota-se esta definição de primeiro plano de Gilles Deleuze (1990) .

Sendo assim, pode-se pensar o segundo pólo como um salto qualitativo do rosto. A título de exemplo, no filme *A linha geral* (1929) de Eisenstein, o papa (representante do divino, da bondade) sofre um salto qualitativo no primeiro plano quando seus micromovimentos indicam um homem explorador de camponeses. Já no primeiro pólo, o rosto enquanto unidade refletora demanda certa fixidez independentemente se há uma articulação de expressão do "bem" ou "mal".

Neste ponto, a partir da operação do salto qualitativo do rosto por meio dos dois pólos, que serão trabalhados neste artigo, desdobra-se a afecção. O rosto neste movimento ganha a possibilidade de afetar. E o afeto na perspectiva adotada por este trabalho está ancorado em Henri Bergson, que é chave importante para a constituição da afecção do rosto e primeiro plano em Deleuze. Pois o rosto é compreendido para além da emoção, uma que vez que a imagem afecção manifesta-se como forças que atravessam e escapam das definições sentimentais. Ou seja, o rosto que afeta é de difícil tradução, difícil rotulação, aparece em ordem complexa.

Nesta dinâmica, a face humana, uma parte do corpo ou objetos, quando enquadrados em primeiro plano e submetidos ao salto qualitativo, do primeiro ao segundo pólo, configuram o afeto: a imagem afecção. Deste modo, é possível dizer que quando algo sofre esse processo, isto é "encarado", "rostificado". Deleuze escreve: "cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi "encarada", ou melhor, "rostificada", e por sua vez nos encara (...)" (DELEUZE, 1990, p.115)

Deleuze conclui que o rosto não sofre um simples ampliação do primeiro plano. Pois "não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção". (DELEUZE 1990, p.115)

A Rostidade

No platô Ano zero rostidade, Deleuze e Guatarri (1996) desenvolvem o conceito de rostidade a partir da noção de uma máquina de produção de rostos socialmente construídos. A produção desses rostos é pensada na direção de uma crítica aos processos de opressão e dominação circulantes na linguagem. Desse modo, nos atemos aqui, a compreender a questão da rostidade numa aproximação com a imagem cinematográfica trabalhando principalmente os diferentes traços que um rosto pode

assumir.

Ao partir para a questão central da rostidade seria adequado questionar em quais condições se produz um rosto ou sobre quais aspectos é possível dizer que "aquilo" é um rosto. Neste sentido, já pode-se presumir que o texto se articula em torno de certa desconstrução ou enfraquecimento de uma ideia de rostolimitado à face humana.

Para promover melhor a reflexão sobre a questão do rosto, Deleuze e Guatarri elegem dois eixos: o da significância e o da subjetivação, respectivamente representados nos termos muro-branco (significância); buraco-negro (subjetivação). Os autores descrevem certa interdependência dos dois eixos para que haja a possibilidade de rostidade. "Mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias". (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p. 28)

Visto que, a rostidade é discutida através do problema da linguagem Deleuze e Guatarri (1996) afirmam que o rosto daquele que fala é elemento fundamental para a compreensão do significante. A título de exemplo, as próprias rotulações em operação na linguagem carregam traços que antecedem os sujeitos. É como se os traços de rostidade de uma mulher, de uma mãe, de um professor, de um governante já estivessem dados na linguagem. O que não significa dizer que a rostidade, numa face humana, esgota a dimensão individual, mas provoca pensar essas operações virtuais no rosto em que o individual e social coexistem.

Por isso vale lembrar que "Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes". (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.28). Nesta linha de pensamento, é possível retomar os dois eixos da significância e subjetivação e a inter-relação, em que os buracos-negros (subjetivação) espalham-se sob o muro-branco (significância) ou em ordem diferente o muro branco de certa forma organiza os buracos negros.

Em outras palavras, são duas semióticas de ordens diferentes relacionando-se. Dessa maneira, Deleuze e Guatarri vão mais além ao dizerem que a relação dos dois eixos não configura um rosto em si, mas de fato é a própria a máquina abstrata da rostidade. "O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas

engrenagens". (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.29)

Neste ponto, a ideia de rosto, enquanto sistema muro-branco, buraco-negro nada tem a ver com a semelhança a um rosto humano. Estamos diante de um rosto para além do rosto. Por mais complexa que, talvez, pareça ser tal constatação, Deleuze e Guatarri pontuam que há certos critérios que condicionam a noção de rosto nesta reflexão. O rosto é entendido aqui como "traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades(...)" (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.35)

Nesse sistema, outro ponto importante a retomar é pensar o rosto a partir de um certo "descolamento" do corpo. Pois, mesmo que a rostidade não possa ser confundida com o volume facial humano, ela pode estar acoplada em uma face. Deleuze e Guatarri explicam que mesmo sendo humana, a cabeça não é um rosto. A produção desse rosto só se torna possível se deslocada do corpo. "O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando pára de ser codificada pelo corpo". (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.35)

A produção do rosto por essa máquina de rostidade requer não só um descolamento, mas como também possibilita a própria rostificação das outras partes do corpo (mão, perna, braço, etc...) . Também vale ressaltar que este processo não implica tornar as outras partes parecidas com um rosto humano. Muito menos se configura como um problema de representação, pois a rostidade se efetua de forma maquínica em que o rosto é entendido em vias de sobrecodificação às partes do corpo que foram descodificadas. Ao avançar nesta discussão da rostidade operando em rosto, mão, perna ou braço, Deleuze e Guatarri também expandem estes traços aos objetos técnicos.

Cinema Documentário e a Estética do Rosto em Primeiro Plano

Para o cineasta Bálla Balázs, a invenção do aparelho cinematográfico na modernidade tornou possível a reparição visual do homem. Neste contexto, o cineasta afirma que a experiência do cinema pôde retomar ao que não era escrito ou dito, como as expressões humanas e gestos. Deste modo, o autor faz uma aproximação ao recorte desta pesquisa tendo como base o rosto.

Balázs encontra no cinema recursos, como o *close-up*, em que o rosto pode assumir-se independente da tradição escrita. O cineasta afirma: "O que aparece na face e na expressão facial é um experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras". (BALÁZS, 1983, p.90) Nesse sentido, o *close-up* não pode ser

apreendido como mera ampliação técnica do detalhe ou do rosto.

Assim como em Gilles Deleuze (1990), o *close-up* em Bálazs (1983) opera num recorte espaço-temporal do rosto filmado. E, embora possamos ver na cena de um filme uma pessoa num plano geral, quando olhamos para uma parte do rosto dela, como a boca, por exemplo, não pensamos mais no espaço amplo, em que a pessoa está localizada. Pois "a expressão e a significação do rosto não possui nenhuma relação ou ligação com o espaço". BALÁZS, p.93, 1983)

Para Balázs (1983) o rosto em *close*, primeiro plano ou primeiríssimo plano pode assumir uma autonomia. E, dadas as sequências de cenas, um rosto em pessoa, por exemplo teria a possibilidade de saltar de forma qualitativa e operar em multiplicidades de formas e traços virtuais. Todavia, mesmo que o pensamento de Balázs possa ser dialogável ao de Gilles Deleuze, no que se refere ao *close-up* ou primeiro plano, deve-se pontuar algumas diferenças elementares entre os dois autores. No primeiro plano analisado por Deleuze (1990) como debatido no item da imagem afecção, há uma superação da centralidade no rosto humano. Diferente de Balázs (1983), Deleuze (1990) nega um antropomorfismo do rosto nos domínios da imagem cinematográfica.

Jean Epstein também articulou um pensamento em torno do *close-up*. Mary Ann Doane (2003) aponta que Epstein percebia o *close-up* em uma monstruosidade, mistura de "fascínio", "amor", "horror", "empatia", "dor", "desconforto". O *close up* era entendido por Epstein como uma Entidade, um "receptáculo" do afeto, que embarça a linguagem colocando-a em desconexão e incoerência através de sua difícil definição.

Ao trazer a questão "rosto-primeiro plano" para a linguagem do documentário uma outra questão acompanha esse tipo de cinema: a questão estética imbricada com a questão ética. Nessa perspectiva, Doane (2003) menciona esta correlação da ética com o *close up* no pensamento de Epstein, pois o cineasta acreditava que a reprodução fílmica agia na potência de reforçar o aspecto moral tanto das coisas, como, principalmente das pessoas.

Pensar a circulação de imagens do rosto, neste caso, o rosto humano, invoca a questão ética que de forma alguma está separada da experiência estética. Pois no filme de "pura ficção", o dilema ético de como tratar o rosto do outro parte de um pressuposto diferente. Para Bill Nichols (2016) na ficção as pessoas estão na condição de atores que profissionalmente desenvolvem um papel proposto pelo roteiro do filme.

Já no documentário, embora os personagens também apresentem suas

respectivas performances, eles estão numa condição de atores sociais. E nesse sentido, Nichols (2016) atenta que o "direito" do diretor a uma performance compromete a autenticidade do documentário em questão. No entanto, isto não significa que o documentário esteja preso a um compromisso de representação do real. Mas que mesmo dentro de produções mais inventivas, ainda deve-se ter cuidado com o tratamento criativo da rosto filmado.

O Edifício Master: Uma Abordagem de Imagem Afecção e Rostidade

No recorte do documentário brasileiro, escolhe-se o Edifício Master (2002) para esta problematização da estética do "rosto- primeiro plano". Uma vez que as gravações no Master enquadram os rostos dos moradores do prédio em primeiro plano na tentativa de capturar o instante da conversa. Entretanto, objetiva-se pensar este documentário, a partir do enfoque dado ao rosto e as suas possibilidades de atualização voltando o olhar para as imagens. Nesta dinâmica, é possível que um mesmo personagem possa apresentar certa multiplicidade de "rostos".

A Coutinho não interessa um tipo de classificação ou redução de personagens, pois o ato de filmar o mundo em imanência direciona a própria abordagem dos rostos nesta proposta. Neste tipo de cinema, não há pretensão com uma verdade que antecede a filmagem. Como nos fala Consuelo Lins (2004), em Coutinho o documentário é uma possibilidade de deslocar preconceitos e paradigmas. Nesta dimensão, o documentário provoca o enfraquecimento de clichês e tensiona os "roteiros preestabelecidos". (LINS; MESQUISTA, 2008) Ou como diria Jean Louis Comolli (2008) o documentário transita entre uma teiomosia em relação às representações do outro circulantes na grande mídia.

Portanto, nesta parte do artigo, pretendemos explorar a experiência estética de Edifício Master em torno dos conceitos deleuzeanos articulados nesta pesquisa. Os rostos que "povoam" os personagens podem ser mapeados em certos traços de rostidade que escapam sua dimensão encarnada, uma vez que atuam entre as virtualidades da face. Assim, como outras partes do corpo e até mesmo objetos podem ser rostificadas pela operação dos dois pólos.

A personagem Esther, por exemplo, narra um assalto que sofreu e como este acontecimento lhe custou a vontade de viver. Nesta sequência, a câmera permanece imóvel e acentua os micromovimentos dramáticos de sua narração. Em certo sentido, a dimensão afetiva destas imagens de Esther tocam na questão da própria condição de vida em meio a violência carioca. Porém, a aparição do rosto de Esther não se reduz ao

assalto sofrido, uma vez que, logo em seguida, Coutinho pergunta se Esther está namorando.

Neste momento, o rosto de Esther sofre um salto qualitativo (DELEUZE, 1990), em que as imagens não enquadram mais uma vítima da violência, mas um outro rosto ganha possibilidade de expressão. Esther atualiza os gestos, a narrativa, a face, pois a personagem não consegue conter o riso ao falar do namorado. Percebe-se que a entrevistada que, apesar de apresentar uma performance de sua singularidade, estava, há alguns segundos antes, atravessada pelo acontecimento que expressa angústia coletiva das metrópolis urbanas no Brasil: a falta de segurança. Em outras palavras, os rostos que operaram em Esther sofreram a fragilização do individual e coletivo (DELEUZE; GUATARRI, 1996)



Figura 1. Dois frames em que Esther sofre o salto qualitativo

Ao falar dos tempos em que o prédio era uma bagunça, a personagem Maria do Céu, expressa através do rosto uma suspensão da própria oralidade para gargalhar sobre a desordem do edifício. O primeiro plano enquadra o bom humor da personagem e o rosto dela é capturado neste momento de entrega total ao riso. Nesta cena, o rosto que opera em Maria do Céu interrompe a fala, ou como diria Doane (2003) o rosto excede a linguagem: configura-se a afecção (DELEUZE, 1990). Em seguida, longe de ser caricaturizada como uma mulher engraçada, o rosto da personagem atualiza-se assumindo traços mais circunspectos, ao falar das dificuldades que o síndico do prédio teve ao tentar reordenar o lugar.



Figura 2. A variação do rosto de Maria do Céu

A entrevista de Henrique retoma lembranças de sua vida como imigrante no

Estados Unidos. Carregada de muita emoção o personagem conta como foi trabalhar numa empresa norte americana e viver a experiência de cantar ao lado de Frank Sinatra. Nesta sequência, Henrique ouve a música *My way* e a câmera se movimenta lentamente demarcando o ambiente solitário do entrevistado. Nesse movimento, há uma parada em que o primeiro plano da mão de Henrique assume traços de rostidade.



Figura 3. A mão de Henrique em primeiro plano

Pois no campo de atuação da máquina abstrata da rostidade o corpo de Henrique é um sintoma do que Deleuze chamaria de um processo de "desterritorialização". "Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, (...)".(DELEUZE; GUATARRI, 1996). Nesses dois frames abaixo, a mão de Henrique é rostificada.

Coutinho também entrevista Daniela: uma jovem professora de inglês que admite ser sociofóbica. Os rostos em Daniela são capturados numa variação em que ora a personagem está olhando para a lateral, sem um enfrentamento com a câmera, ora encara a câmera ao explicar o porquê do não enfrentamento. Daniela passa por saltos qualitativos do rosto (DELEUZE, 1990), dos quais ela tem a possibilidade de não ser caricaturizada. E, ao trazer a ideia de rostificação outros rostos possíveis ainda estão presentes na mesma sequência.

O cineasta pede para que Daniela mostre à câmera o quadro que ela pintou. A abstração do quadro é explicada (dimensão oral) por Daniela que relaciona os borrões de tinta preta com o estado de paranoia. Nesta cena, a sensibilidade artística de Daniela manifesta-se, pois a câmera enquadra um objeto que ainda relaciona-se com a personagem, estamos diante de traços que configuram um "quadro-rosto", um objeto rostificado. (DELEUZE, 1990). É possível que vejamos como os primeiros planos do filme permitem o rosto de Daniela nesse movimento.

Dentre os personagens do Edifício Master também destaca-se a participação de Alessandra. A narrativa oral da entrevistada varia desde seus relatos de profissão como

garota de programa à questões existenciais (Alessandra expõe sua percepção da vida, da morte). No momento, em que Coutinho pergunta por que Alessandra se considera uma pessoa mentirosa o rosto dela atualiza-se em certa teatralidade e espontaneidade. Nesta cena, o plano fica mais fechado, como se o rosto ganhasse uma autonomia em relação à própria entrevistada: um recorte espaço-temporal. (DELEUZE, 1990)

Ainda na entrevista de Alessandra, a questão ética do tratamento cinematográfico do rosto se faz presente de forma mais aparente. Em tom de conversa, Eduardo Coutinho comenta sobre a coragem da personagem ao expor sua profissão diante da câmera. O cineasta torna evidente a responsabilidade social das imagens do rosto de Alessandra e a repercussão que isto poderia ter em sua vida. Alessandra esclarece que não esconde a profissão de ninguém e, por isso, aparecer em um filme contando sua vida, não seria um problema.

Ao retomar ao conceito de imagem afecção em que há um imbricamento do primeiro plano e o rosto, e que o rosto não está reduzido ao humano, é possível trazer a televisão como questão. Algumas cenas do documentário enquadram, em primeiro plano, a televisão que transmite as imagens das câmeras de vigilância do edifício Master. Esta escolha refere-se ao papnótico de monitoramento dos moradores em resposta aos assaltos no bairro carioca. Com base na concepção da rostidade, é possível ser afetado pela pequena televisão que carrega traços socialmente construídos e que estão acoplados nesse "rosto inumano".

Considerações finais

Diante da compreensão que se instaura neste artigo, considera-se que o Edifício Master é um filme de micromovimentos. Os rostos enquadrados no filme são zonas intensivas, atuam como paisagens a serem exploradas. Portanto, buscou-se entender como a rostidade e a imagem afecção são, no mínimo, interessantes para pensar a circulação de possíveis flutuações do rosto presentes neste filme. Tanto, articuladas pela afecção do primeiro plano, quanto localizadas em traços virtuais de rostidade que correlacionam o individual e coletivo no rosto de pessoas comuns.

Deste modo, a estética do rosto no Edifício Master (2002) engaja-se nesta proposta de rostos que saltam qualitativamente de modo em as personagens enquadradas em primeiro plano aparecem em ordem complexa. Pois, encontra-se nestas imagens a disposição estética- afetiva do primeiro plano ligada à uma ética de tratamento do rosto do outro.

No caso, escolheu-se neste artigo o documentário de Coutinho, que segundo Consuelo Lins (2008) está desinteressado em grandes acontecimentos, ou homens importante na pólis, mas no registro de acontecimentos quaisquer, homens comuns de ordem "insignificante" que são recusados pela história "oficial" e pela grande mídia. Nesse sentido, Cezar Migliorin (2010) escreveu que o documentário apresenta, justamente, essa possibilidade de pessoas comuns atuarem no mundo das imagens de forma mais complexa.

Pois quando o rosto comum aparece, na grande mídia, geralmente está reduzido ou ao puro grito, "berro", excessos melodramáticos ou ao exemplo de rosto heróico (MIGLIORIN, 2010). Já, em documentários como o Edifício Master rótulos parecem escapar. Ou seja, não estamos diante do rosto de Alessandra: "a garota de programa", ou de Esther "a vítima da violência", mas estamos diante de um rosto variável, um rosto em movimento, um rosto em primeiro plano.

REFERÊNCIAS

- BALÁSZ, B. **A face do homem**. In: XAVIER, Ismail (ORG.). **A experiência do cinema: antologia**. v. 3, p. 77-99, Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- COMOLLI, J-L. **Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Ano zero–rostidade. Mil platôs Capitalismo e Esquizofrenia**, v. 3 Rio de Janeiro: editora 34. , 1996.
- DOANE, M. A. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. **Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies**. v. 14, n. 3, p. 89-111, 2003.
- LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Zahar, 2004.
- LINS, C; MESQUITA, C. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MIGLIORIN, C. **Documentário recente brasileiro e a política das imagens**. In: Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 6 ed. Campinas: Papyrus, 2016.