

A NARRATIVA URBANA NO DOCUMENTÁRIO EDIFÍCIO MASTER¹

Roberto Abib Ferreira Júnior²

RESUMO

Este trabalho se trata de uma análise do documentário Edifício Master a partir da discussão sobre os problemas da cidade na modernidade líquida e do conceito de narrativa urbana expressa na literatura. As temáticas que envolvem as cidades contemporâneas e suas estéticas narrativas são relacionadas com os depoimentos dos personagens e com os dispositivos de filmagem adotados pelo documentarista Eduardo Coutinho, entendido como a construção de um diálogo fabulador com os entrevistados.

Palavra-chave: cidade; contemporâneo; audiovisual.

This work is an analysis of the documentary Edifício Master from the discussion on the problems of the city in liquid modernity and the concept of urban narrative expressed in literature. The themes surrounding contemporary cities and their narrative aesthetics are related to the testimonies of the characters and to the filming devices adopted by documentarist Eduardo Coutinho, understood as the construction of a fabulous dialogue with the interviewees.

Keywords: city; contemporary; audio-visual.

INTRODUÇÃO

A vida urbana nas cidades contemporâneas convive de maneira ambivalente com a atração à diversidade e a necessidade de se isolar dos diferentes. A violência e o medo são fatores que intensificam a vontade de segregação e perda da espontaneidade tranquilizadora de andar pelas ruas da cidade. Câmeras de segurança e condomínios fechados simbolizam e representam a intolerância e a falta de diálogo dos habitantes da metrópole.

Como forma de representar a temática urbana, a literatura e o cinema se apropriam de uma narrativa fragmentária, desconexa e polifônica a fim de transpor uma representação generalizante com ênfase na individualidade dos diversos anônimos urbanos.

Cineasta de importância no documentário contemporâneo brasileiro, Eduardo Coutinho desenvolve dispositivos de filmagem que correspondem à

¹ Recebido em 14/11/2016.

² Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. comunicacaoabib@gmail.com
Revista Livre de Cinema

narrativa urbana calcada na desvalorização da autoridade do narrador a favor de uma representação compartilhada com os personagens, e subjetivação das histórias que aparecem em cena diante da multidão.

Em Edifício Master, o documentarista estabelece, por meio de entrevistas com moradores de um edifício do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, um diálogo com vozes (personagens) que expressam a maneira de ser e viver na cidade. Coutinho e sua equipe de filmagem invadem os circuitos de segurança para ampliar a compreensão de mundo concernente às temáticas que envolvem a cidade da modernidade líquida.

Portanto, neste trabalho discute-se a ideia de um paradoxo entre mixofobia e mixofilia nas cidades contemporâneas e a narrativa fragmentária e polifonia na literatura e no modo de fazer documentário de Eduardo Coutinho. Além disso, esta pesquisa trata da construção de um diálogo fabulador entre entrevistados e entrevistadores nos documentários participativos.

A ORDEM NA CIDADE

Para Certeau (2012), a cidade é o resultado de uma relação entre os espaços e os lugares. Nesta acepção, o 'lugar' configura o representante da ordem. Por sua vez, os espaços se constituem por meio da própria mobilidade. A cidade é constituída por uma relação entre o racional (edifícios e ruas) e o movimento humano (pedestres). Segundo o autor, o espaço é um lugar praticado: "assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaços pelos pedestres" (CERTEAU, 2012, p. 184).

Conforme Bauman (2009), os espaços públicos são catalisadores da interação humana, nos quais a convivência com a diversidade atinge a sua forma mais intensa. Porém, é nos espaços públicos que a atração e a rejeição se desafiam. O autor argumenta que uma das tensões existentes nas cidades contemporâneas é a necessidade de demarcar a cidade, de racionalizá-la, afastando a diversidade ao segregar os iguais dos diferentes.

A tensão entre a demarcação para separar e o caráter ambulante da diversidade no espaço urbano se explica pelo medo à violência presente nas grandes cidades, reforçada cotidianamente nos meios de comunicação. A

preferência por condomínios fechados é o exemplo dessa segregação e um símbolo do medo instaurado.

Antigamente, a cidade representava segurança, quem nela vivia se encontrava protegido pelo Estado. Hoje, o medo lhe é onipresente e acompanha os seus moradores. Bauman (2009) explica que a origem desse medo está na redução do controle estatal e em suas consequências individualistas, que fragilizam e rompem os vínculos amigáveis estabelecidos na comunidade. A solidariedade da modernidade sólida é substituída pela competição. Nas cidades contemporâneas “os indivíduos se sentem abandonados a si mesmos, entregues a seus próprios recursos” (BAUMAN, 2009, p.21).

Desta forma, para manter a segurança, o medo induz à segregação social no espaço urbano, na qual as subclasses (prostitutas, moradores de rua, sem-teto e criminosos) se encontram afastadas daqueles que respeitam a lei e, portanto, incluídos à vida social.

De acordo com Bauman (2009), na modernidade líquida, fortemente competitiva, a linha que separa o desempregado do criminoso é muito tênue. O desempregado muitas vezes se encontra em condição semelhante ao criminoso, afastado do convívio social, vigiado pela polícia e sem nenhuma possibilidade de regeneração. No caso do desempregado, este deve ser mantido às margens da cidade frente à dificuldade de ser restabelecido à vida social, ao mercado de trabalho, e sujeitos a se tornarem potenciais criminosos.

Bauman (2009) define esse medo de se misturar como mixofobia, definidor de uma estética de segurança nas construções feitas na cidade, determinadas por uma lógica de vigilância e distanciamento. O autor referencia Tereza Caldeira, que usa como exemplo a cidade de São Paulo, que se transformou numa cidade de muros com barreiras físicas construídas por todos os lados (BAUMAN, 2009, p.38).

Nessa busca de se sentir seguros, os condomínios fechados com seguranças 24 horas e câmeras de vigilância por todos os lados, se tornam como algo fundamental para que uma família possa criar seus filhos longe dos estranhos. Esse novo modo de vida leva os habitantes da cidade a fazerem julgamentos pré-concebidos de grupos sociais, como a ideia que todo morador de favela é um potencial criminoso.

O medo e a sua arquitetura mudam o significado da cidade, de símbolo de segurança para um estado do tédio, em que não é mais possível andar tranquilo pelas ruas. “Com a insegurança, estão destinadas a desaparecer das ruas da cidade a espontaneidade, a flexibilidade, a capacidade de surpreender e a oferta de aventura, em suma, todos os atrativos da vida urbana” (BAUMAN, 2009, p.68).

Além da existência da mixofobia, há também na cidade o que o autor denomina de mixofilia, um impulso que atrai as pessoas em direção a ilhas de identidade e de semelhanças na diversidade urbana. Para Bauman, a vida na cidade é uma ambivalência entre a mixofobia (medo de se misturar com o outro) e a mixofilia (atração à diversidade).

Os caminhos apontados pelo autor para solucionar os efeitos da individualização e medo nas cidades consistem em desenvolver as possibilidades da mixofilia nos cidadãos e nos espaços urbanos, reconhecendo na diversidade uma ampliação das experiências humanas e a intensificação do diálogo autêntico com o outro.

Bauman (2009) reforça por meio do pensamento de Sennett, que a segregação resulta na incapacidade de uma compreensão recíproca entre as pessoas da cidade:

O fenômeno que consiste em buscar cada vez mais a companhia dos semelhantes deriva da relutância em olhar profunda e confiantemente para o outro e empenhar-se reciprocamente de modo íntimo e profundo, de modo humano (SENNETT *apud* BAUMAN, 2009, p.85).

A NARRATIVA FRAGMENTÁRIA URBANA

Ao fazer uma análise do livro ‘Eles eram muitos cavalos’³, Gomes (2007) ressalta a proliferação recente de uma literatura nomeada pelo autor de urbana, a qual se apropria de temas como a violência e o narcotráfico, apontando tendências que exploram a subjetividade marcada pela solidão e o isolamento de pessoas que vivem fechadas no seu cotidiano. Essa literatura evidencia sintomas de uma estética do medo que envolve a cidade.

A narrativa, tendo a vida urbana como elemento essencial, se torna descontínua e desconexa, por não existir nenhuma preocupação em estabelecer

³ Lançado em 2001, Eles eram muitos cavalos foi reconhecido por uma pesquisa do jornal O Globo com um dos dez melhores livros de ficção da década. O romance tem como inspiração a cidade de São Paulo, contada a partir de 69 histórias fragmentadas. Gomes define essas histórias-contos como pedaços de histórias e/ou peças dramáticas.

uma ordem cronológica das histórias, se desvencilhando da sequência de começo, meio e fim. De acordo com Gomes (2007), essas são as marcas das visões efêmeras, dos relatos saqueados de todas as partes e de todas as ordens, de uma realidade urbana constituída pela multiplicidade de relações precárias, fruto da violência e do medo.

Outro aspecto da narrativa urbana é a polifonia, na qual o narrador deixa de ser o 'dono da verdade' ao se colocar junto aos personagens para construir histórias compartilhadas mutuamente. Por se tratar de personagens comuns e anônimos da cidade, Gomes (2007) argumenta que a polifonia faz uma perfeita alusão à vida urbana. O narrador abre mão da sua autoridade para estetizar uma pluralidade de vozes por meio de uma interação com os personagens.

Segundo Gomes (2007), essa narrativa polifônica permite ver a realidade pela mediação de outros personagens, representando o que escapa de uma representação generalizante de tipos sociais. Pode-se entender que a fragmentação, a descontinuidade das histórias e as várias vozes de personagens são amplificadores da diversidade que mora na cidade, representativa da vida contemporânea e 'líquida'. No documentário *Edifício Master*, Coutinho constrói uma narrativa polifônica e urbana ao estabelecer diálogos com os moradores de um prédio na capital do Rio de Janeiro.

ENTRE A FICÇÃO E O REAL: DIÁLOGO E FABULAÇÃO

Segundo Buber (2009), há três tipos de comportamento adotados pelo homem diante do outro, a saber: observar, contemplar e tornar o conhecimento íntimo.

Buber define a tomada de conhecimento íntimo como a possibilidade do diálogo entre os homens. "O conhecimento íntimo só se torna possível quando me coloco de uma forma elementar em relação com o outro, portanto quando ele se torna presença para mim" (BUBER, 2009, p.147). O tornar-se presença significa vivenciar o outro em sua totalidade, sem abstrações que o reduzam.

O conceito de diálogo na filosofia de Martin Buber (2009) é concernente ao se discutir os fundamentos da entrevista, propostos por Edgar Morin (1973). Segundo Morin, a entrevista corresponde a uma intervenção orientada para a

comunicação de informações e/ou de espetáculo, no entanto, pode significar algo mais importante do que a transferência de informações ou a interação via entretenimento. Desse modo, assume a dimensão de um processo psicoafetivo ligado à comunicação, no qual se confrontam ou se associam gigantescas forças sociais, psicológicas e afetivas (MORIN, 1973).

Para Buber (2009), o diálogo autêntico se dá pela tomada de conhecimento íntimo entre os sujeitos da relação. Para Morin, isso será possível por meio da entrevista não diretiva. Essa, ultrapassa a informação, dando a palavra ao homem interrogado, ao invés de enquadrá-lo em questões preestabelecidas.

O microfone e a câmera de vídeo são considerados por Morin (1973) os reis da falsa comunicação ou da comunicação imaginária, mas seus efeitos propiciam uma comunicação mais rica do que na vida real. A entrevista midiática pode ser um espetáculo (emoção estética); libertadora para os que se reconhecem no outro e, desse modo, ameniza a solidão; e reveladora para aqueles que descobrem a existência do outro na sociedade.

O diálogo fecundo de Morin é aquele no qual o estranho se torna a própria imagem do entrevistador, tornando-se estranho a si mesmo. Trata-se de um processo múltiplo e contraditório, tecendo a dialética da comunicação com o outro, a qual só é possível por meio da comunicação consigo mesmo. Para o autor, a imagem do vídeo e a da tela permitem relancear essa dialética de maneira vertiginosa (MORIN, 1973, p.134/135).

Por sua vez, podemos também considerar que a falsa comunicação ou comunicação imaginária, e a dialética de se tornar outro, no processo comunicacional argumentado por Morin, vai ao encontro das ideias de Deleuze, ao aprofundar e criticar o conceito de imaginário, na análise do cinema pós-guerra. Para o autor, “o imaginário não é o irreal, mas a indiscernibilidade entre o real e o irreal” (DELEUZE, 2013, p.89).

Em relação à comunicação com outro como uma dialética vertiginosa, é possível refletir no âmbito da construção de uma narrativa cinematográfica por meio de um discurso indireto livre, que segundo Deleuze, ultrapassa a dicotomia ficção e realidade, aprofundado no conceito de fabulação: um *duplo devir* no qual

personagens reais tornam-se um outro, mas também o próprio autor se faz outro, ao se conferir personagens reais.

Conforme o autor, a verdade está ao lado dos dominantes e dos colonizadores e o povo tem a função fabuladora de dar ao falso uma potência que constitui uma memória e, portanto, inventa um povo. A verdade do cinema, e não o cinema da verdade, é a fabulação, na qual cineastas e personagens reais se tornam “outro”, sem, no entanto, serem fictícios.

A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro, quando “se intercede” personagens reais que substituem em blocos suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo (DELEUZE, 2005, p. 183).

Os conceitos de diálogo e de fabulação podem ser compreendidos a partir das discussões que se estabelecem com o uso da entrevista do cinema documentário e a reflexão deste gênero que gira em torno de uma modulação entre ficção e realidade. Por essa perspectiva, o cinema de Eduardo Coutinho é essencial nessa reflexão por ter como método uma filosofia do diálogo e *jogos de verdade* na constituição da imagem de si diante da câmera. Foucault (2012) se refere ao termo “jogos” como um conjunto de regras de produção da verdade, não no sentido de imitação ou de representação. O pensamento *foucaultiano* também é propício para relacionarmos a imagem que os personagens fazem de si com a ética do cuidado do si, um exercício de si sobre si mesmo com o objetivo de se elaborar, se transformar e atingir um modo de ser.

FILME-DISPOSITIVO E DOCUMENTÁRIO PARTICIPATIVO

Lins e Mesquita (2008) argumentam que o documentário contemporâneo brasileiro tem apostado no acaso enquanto estética, considerando que o documentarista “sabe de onde parte, sabe o que gostaria de alcançar, mas não pode prever os resultados a que chegará nem o percurso que terá de cumprir” (LINS; MESQUITA, 2008, *apud* BERNARDET 1985). A aventura ao acaso trata-se de um dispositivo de filmagem que contraria a roteirização na representação da realidade. Os autores definem esse método como filme-dispositivo, ou seja, a ausência de controle do diretor sobre o que é filmado.

O filme-dispositivo, que se torna autônomo diante do controle único do diretor, se entrega à rede de saberes e poderes constituidores dos seres vivos representados no filme. Portanto, o filme corresponde à filosofia dos dispositivos, por repudiar os universais, o uno, o totalizante e o verdadeiro. Diante do outro, a maneira única de ver do cineasta é substituída por um processo de assujeitamento, traçado por uma rede de poderes. A câmera do filme, que também é um dispositivo, captura esse processo de subjetivação do ator social no filme.

O documentarista Eduardo Coutinho se tornou uma referência nos documentários de dispositivo, aqueles cujo interesse principal está na interação performática entre o entrevistado e o entrevistador, no momento da filmagem.

De acordo com Xavier (2010), os filmes do cineasta são o resultado de uma filosofia do encontro, a qual exige a abertura efetiva para o diálogo (que não basta roteirizar), o talento e a experiência que permitem compor a cena diante da câmera. Para o autor, a força do seu documentário é o aqui-agora da interação entre o cineasta, o personagem-pessoa e a câmera que capta a oralidade dessa relação.

O documentarista procura estar “vazio”, livre de opiniões sobre o entrevistado, para mergulhar em seus sentimentos e pensamentos. A conversa de Coutinho procura fazer um movimento de abertura para o outro e de atenção ao que está sendo dito, com a intenção de entrar na singularidade da história de uma vida. (LINS, 2004).

Lins (2004) conceitua o cinema de Coutinho a partir da polifonia de Bakhtin (1977), segundo a qual o diretor e a sua concepção de mundo não são determinantes na narrativa da obra. Trata-se de uma negociação, em que tanto os personagens quanto o diretor exercem as suas forças na construção dessa realidade filmada. “Não são escravos destituídos de voz, mas gente livre, capaz de portar-se ao lado de seu criador, capaz de não concordar com ele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 1977 *apud* LINS, 2004, p.158).

Bill Nichols (2009) classifica o documentário em seis subgêneros: o poético, o expositivo, o participativo, o observativo, o reflexivo e o performático.

O modo participativo ocorre quando o cineasta abandona a “voz-over”, a poesia e a observação, para interagir com o ambiente e com a pessoa filmada. Nesse subgênero, a entrevista é o método utilizado para representar uma política do

encontro entre o cineasta, 'sujeito-câmera', e o outro, tema e personagem do documentário.

Nichols (2005) afirma que esse encontro produz no espectador uma "sensação de que testemunhamos uma forma diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção" (NICHOLS, 2005, p.162). Do mesmo modo, Da-Rin (2004) compreende que nesta modalidade o cineasta abdica da ideia de que o filme é o espelho do real e assume o papel de mediador.

Da-Rin (2004) apresenta a distinção entre o 'cinema-direto', de origem norte-americana, e o 'cinema-verdade' praticado na França. Ambos os modos de filmagem correspondem ao período da década de 60, no qual os aparelhos de filmagem se tornaram leves e com ampla possibilidade de deslocamentos.

Segundo o autor, o 'cinema-direto' norte-americano aspirava a uma invisibilidade, na qual o cineasta se posicionava como um observador neutro. Já no 'cinema-verdade', o diretor seria um participante assumido, desenvolvendo o papel de mediador. Da-Rin (2004) afirma que o filme "*Chonique d' um Été*" (Crônica de um Verão) (1961)⁴, do cineasta e etnólogo Jean Rouch e do sociólogo Edgar Morin, é o protótipo do modo interativo de representação, fundando o 'cinema-verdade'.

Para Morin (1962), o ato, no 'cinema-verdade', se dá pela palavra, o diálogo, as discussões em conversas. "O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção que atua para ir além das aparências e extrai delas a verdade escondida ou adormecida" (MORIN, 1962, p.29/30 *apud* DA-RIN, 2004, 115).

No entanto, esta verdade fílmica apresentada por Rouch e Morin em 'Crônica de um Verão' é uma verdade que transita entre o real e o imaginário, pois mostra a intervenção e a interação do diretor com os atores sociais. Além disso, ratifica que o filme não é um reflexo do real, desvelando verdades interiores. Para Da-Rin (2004), tanto os cineastas quanto os atores sociais não só criam o filme como criam uma dimensão de si mesmos que não poderia existir sem o filme. Dimensão a um só tempo real e imaginário.

⁴ O filme se passa no verão parisiense de 1960, no qual os diretores interrogam transeuntes, estudantes, operários e alguns casais, sobre as motivações de suas vidas, registrando as suas dúvidas, emoções e opiniões sobre política e racismo.

Da-Rin (2004) também observa que, a partir do momento em que se revela a interação entre o cineasta e o objeto (mundo, atores sociais), pode-se descobrir que a transposição da aparência alcança a indiscernibilidade entre o real e o imaginário, pensamento análogo ao conceito de ‘fabulação’, de Deleuze (2005), existindo no nosso entendimento uma interação fruto de um *diálogo fabulador*.

EDIFÍCIO MASTER E SEUS PERSONAGENS

Edifício Master (2002) é um documentário cuja narrativa é permeada por fragmentos de relatos de moradores de um prédio de 12 andares com 23 apartamentos em cada andar, localizado no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro. Eduardo Coutinho e uma equipe de filmagem se instalaram no prédio durante um mês com a intenção de conhecer e de compartilhar a intimidade dos inquilinos do edifício.

A narrativa do filme expressa a desordem e a mobilidade na cidade, pois as histórias relatadas não se conectam uma com a outra, sendo o único elo entre os personagens o fato de serem moradores do prédio. A apresentação de cada relato, sem conexão com o anterior ou posterior, potencializa a singularidade da história e o individualismo dos personagens, revelando a possível ausência de comunidade presente na vida das grandes cidades contemporâneas.

Outra característica que permeia a vida urbana demonstrada no documentário - a partir de algumas cenas de câmeras de vigilância e de imagens de seguranças andando pelos corredores entre a passagem de um personagem a outro - é a intensificação e a generalização do controle, consequência do medo impregnado nas ruas. Segundo Agamben, a vigilância por meio da vídeo-câmera transforma os espaços públicos das cidades em áreas internas de uma imensa prisão (AGAMBEN, 2005, 16).

Por meio da interação com Coutinho, que assume a postura do autor não autoritário tecendo uma polifonia, os personagens revelam em suas histórias singulares fugas exibicionistas do isolamento e reforços à ideia de afastar, coagir e separar os diferentes dos iguais, os inseridos e os excluídos da vida social.

O documentário Edifício Master tem início com imagens das câmeras de vigilância que filmam a entrada de Coutinho e de sua equipe no prédio, simbolizando

a proposta do diretor de transpor a segurança e invadir a intimidade dos moradores. Em *voz over*, o documentarista explica o dispositivo utilizado para tal objetivo. A equipe alugou por um mês um apartamento do edifício para pesquisas de personagens, e em uma semana, fez as gravações.

Os primeiros personagens do filme, dentre os quais o síndico do prédio, relata de maneira geral, como era a vida no Master. A moradora Maria do Céu relembra, jocosamente, situações que caracterizavam o lugar como uma baderna, onde havia prostituição, altos índices de suicídios e mortes de porteiros.

No entanto, na gestão do síndico Sérgio, Maria do Céu enfatiza que o Edifício Master se transformou em um ambiente familiar. Para conseguir isso, o síndico relata ao documentarista seu método de se relacionar com os inquilinos. Primeiramente, o síndico assume a postura do pensador Piaget, mas se não resolver, ele se transforma no ditador Pinochet.

Nesse primeiro momento do documentário, pode-se evidenciar os aspectos da segregação das subclasses que ocorrem nos espaços urbanos para transformá-lo num ambiente familiar. No filme, os depoimentos dos moradores - que contam como era a vida no Edifício - e do síndico representam essa tendência nas metrópoles, que Bauman (2009) denomina de mixofobia.

Diversidade pelos vãos da janela

No depoimento da professora de inglês Daniele, é possível deduzir esse medo de se misturar quando ela diz que o vai-e-vem das pessoas em Copacabana a deixa muito estressada: “Eu não sei se são pessoas demais ou as calçadas são muito estreitas. Ou se é a fusão dos dois elementos”. Ao revelar traços de sociofobia, Daniele revela a Coutinho que se sente contente quando sobe e desce sozinha no elevador, pelo fato de não ver nem ser vista por ninguém.

Já Cristina, que é filha de pai com descendência alemã, foi morar no Master porque ele não aprovou a gravidez precoce. Assim que deixou a casa dos pais, se mudou para o condomínio. Ela conta que odiava o apartamento pequeno e sentia claustrofobia. A personagem confessa ao documentarista que o que mais a incomoda morar no prédio é “conviver com a vida de outras pessoas que entram

pelo vão das janelas.” Cristina diz que gostaria de isolar as vozes dos vizinhos, e ensina ao seu filho que falar muito alto e gritar é errado.

“Copacabana é aterrorizante. Antropologicamente, é interessante essa miscelânea e tal, mas na grande maioria das vezes gostaria de matar as pessoas que esbarram em mim, os ambulantes, o caos do trânsito...” Essa fala de Cristina, ao ser questionada sobre morar em Copacabana, revela a busca pelo isolamento, presente nas grandes cidades.

Por sua vez, o entrevistado Marcelo comenta a Coutinho que o que mais o incomoda no Edifício Master não é a diversidade, mas uma grande quantidade de pessoas. Ao discorrer mais sobre a realidade da vida em Copacabana, Marcelo diz que é um lugar no qual o sórdido e o clamoroso convivem juntos e onde as mazelas sociais impregnam o cotidiano de quem mora no bairro. “Você sai na rua e vê garoto cheirando cola, prostituto, prostitutas, 'traficantezinhos'. É demais. Pelo amor de Deus, não digo que males sociais devam ser eliminados, mas é demais.”

Os depoimentos de Daniele, Cristina e Marcelo ratificam a mixofilia existente em grandes cidades como o Rio de Janeiro, em Copacabana, e os problemas causados por essa concentração de diversidade. Em alguns momentos, as falas dos personagens representam uma necessidade de segregação por não existir nenhum interesse de conviver com outro; são exemplificações da perda do sentimento de comunidade, substituído pelo sentimento individualista nas cidades contemporâneas.

Isolamento e fuga da solidão

Muitos dos entrevistados que compõem o documentário são pessoas mais velhas e/ou aposentadas que narram vivências do passado e relatam experiências e atividades que as libertam da condição de solidão que permeiam suas vidas, além de contar situações dramáticas da vida urbana.

É o caso de Esther, que diz que mora num ‘cartão-postal’, no entanto, é um lugar muito violento. Essa maneira de pensar sobre o bairro de Copacabana introduz a história do assalto que vivenciou. Após narrar toda a trajetória do assalto que lhe roubaram oito mil reais, Esther confessa ao documentarista que pensou em cometer suicídio, mas mudou de ideia por estar devendo no comércio e não queria desonrar

seu nome morrendo e deixando dívidas. Para aliviar a solidão que lhe veio com a morte do marido, Esther fala da existência de um namorado e da necessidade de estar sempre acompanhada.

A busca de alternativas para escapar da solidão também foi o motivo que fez Oswaldo e Geisy a se conhecerem. Geisy comenta que quando se aposentou sentiu um 'vazio', o qual a fez procurar conhecer rapazes por meio de anúncios de jornal, levando-a ao encontro de Oswaldo.

Já Nadir se acostumou a morar sozinha, não se sentindo triste por isso. A personagem entra em cena tocando teclado. Ela conta a Coutinho suas lembranças quando era cantora interpretando uma canção com letra de saudade.

Assim como Nadir, a música para outro entrevistado, Henrique, é uma maneira de relembrar bons momentos. Aposentado como trabalhador norte-americano, Henrique trabalhou como garçom e serviços gerais, em cruzeiros pelos Estados Unidos. Ele relata a Coutinho que cantou ao lado de Frank Sinatra. Henrique canta a música 'My Way', a qual disse que interpretou com Sinatra. O entrevistado ressalta que a canção representa a sua vida.

Os filhos de Henrique moram nos Estados Unidos e não o visitam há muito tempo. A solidão do aposentado é ilustrada quando ele relata o dia em que sofreu um acidente, sendo acudido porque um morador sentiu sua falta e foi ao seu apartamento para ver como Henrique estava.

O inquilino que acudiu Henrique é José Carlos. Sem emprego fixo, ele presta serviços de contabilidade. José morou muito tempo na Zona Norte e conta ao documentarista sobre a discriminação que sofre dos amigos de lá por estar morando na Zona Sul do Rio de Janeiro, fruto do estigma de que quem mora na zona sul é rico. José Carlos define como é morar ali em Copacabana, no Edifício Master, com a seguinte frase: "Aqui nós nos trancamos num apartamento e só temos notícias de algum morador quando não o vemos mais", fazendo uma comparação com o modo de vida de Zona Norte, que segundo ele, tem mais senso de comunidade.

Subclasses: desempregados e prostitutas

As subclasses da vida urbana como os desempregados e as prostitutas também são representadas no documentário Edifício Master. Em várias falas,

quando questionado o que faz da vida para viver, alguns entrevistados comentam sobre os vários empregos e serviços que já tiveram para sobreviver diante da falta de emprego com carteira assinada.

Um personagem que representa a classe dos desempregados, fazendo 'bicos' para sobreviver, é o Roberto. Aos 66 anos, já desempenhou diversos tipos de serviços e naquele momento trabalha como camelô. Ele diz a Coutinho que ninguém quer lhe oferecer um emprego, perguntando até mesmo para o diretor se ele gostaria de contratá-lo. Coutinho, encabulado, responde que não tem nenhum emprego a lhe oferecer, e Roberto reage à resposta com um simples gesto de ratificação da sua assertiva.

A espanhola Maria Pia trabalha como empregada doméstica e acredita que no Brasil não existe pobreza, mas sim pessoas que não querem trabalhar. Por ser estrangeira, seu discurso é distante e generalizado ao dizer que os pobres arrumam, frequentemente, desculpas para não trabalhar.

Coutinho que ouve com atenção as falas da espanhola, procura falar com o neto que está ao lado dela. Felipe, de 5 anos, diz ao diretor que está triste porque vai passar o Dia dos Pais sem o pai, que mora em Petrópolis – RJ. O garoto declara que o pai havia sido expulso do emprego. O documentarista então volta-se a Maria Pia para se certificar do que o garoto havia dito, e a espanhola completa dizendo que às vezes algumas coisas indesejadas acontecem na vida.

A prostituição, relegada e colocada à margem da vida social urbana, cujo reflexo está na gestão do síndico do Edifício Master, que procurou transformar o prédio num ambiente familiar, ganha voz no depoimento de Alessandra. O documentarista estabelece uma relação com a entrevistada sem nenhum tipo de julgamento. O que possibilitou que a personagem discorresse sobre sua infância perdida por ter tido uma filha aos 14 anos de idade, e o que fez com o dinheiro ganho no primeiro programa: empanturrar-se de lanches do *Mac Donalds* ao lado da filha.

Alessandra diz ao diretor que precisa beber para ter coragem de ir trabalhar e acrescenta que o mundo é muito ruim e faz programas porque precisa sustentar a filha. O sonho de Alessandra era ter muito dinheiro para não ter que trabalhar.

Ao se definir como uma mentirosa verdadeira, por falar com veemência mentiras para os outros, Alessandra confessa a Coutinho que não mentiu nada diante da câmera, mas ao se definir assim, a personagem traduz uma preocupação do documentarista em narrar a veracidade que se produz numa encenação – direta diante da câmera, entre entrevistado e entrevistador, do que apurar e selecionar histórias verdadeiras.

A partir deste depoimento, é possível relacionar o conceito de fabulação de Deleuze (2013) e a falsa comunicação de Morin (1962), uma narrativa que se dá por uma potência falsificadora, um devir que não é ficção nem verdade, mas uma memória, a qual atualiza a maneira de ser e estar no mundo de quem narra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário Edifício Master é uma narrativa de representação social que expressa visões e maneiras de ser diante da vida nas grandes cidades. Os personagens relembram experiências e opiniões permeantes à mixofilia, e conseqüentemente, a mixofobia, cujo reflexo são evidentes nos depoimentos subjetivados e marcados pela solidão e isolamento.

Esses dois temas percorrem as falas de alguns entrevistados. Ora relatam estratégias para não estar só, como é o caso de Esther, Geisy e Oswaldo, que após perderem seus parceiros, procuram novas relações na fase senil da vida. Ora enfatizam a condição, mas também a vontade de se isolar, criando válvulas de escape nesse isolamento, como é o caso da professora de inglês Daniele, que pinta e escreve versos para amenizar sua sociofobia.

Eduardo Coutinho transpõe as barreiras de segurança, provocadas pelo medo à violência em grandes centros do país para estabelecer, a partir de uma narrativa polifônica e pelo modo participativo de se fazer documentário, um diálogo fabulador (modulação entre o real e imaginário) com os moradores do edifício. O documentário propõe novas visões de uma representação generalizante da classe média, do cotidiano do bairro de Copacabana e subclasses, como exemplo, a garota de programa Alessandra.

A redução da autoridade do documentarista por meio da polifonia e do dispositivo de filmagem, baseado na interação entre cineasta e entrevistado sem

nenhuma roteirização, produz uma narrativa que transforma lugares (número de andares e apartamentos) em espaços, devido aos relatos móveis e singulares de cada personagem.

É possível estabelecer uma relação do documentário com o pensamento de Certeau (2012), que afirma que os relatos cotidianos são feitura de espaços nos lugares. Coutinho e sua equipe criou uma narrativa por ações espacializantes (singularidade das histórias e polifonia) que atravessa o mapa do Edifício Master: demarcado, ordenado e generalizado pelo número do andar e apartamento que se encontra cada inquilino-personagem.

REFERÊNCIAS.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um Dispositivo?** Outra travessia – Revista de Pós-graduação em Literatura. Edição 5. Florianópolis, 2005.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 468p. Adendo: Os gêneros do discurso. p. 261-305.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e Medo na Cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUBER, Martin. **Do Diálogo ao Dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2012.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido - Tradição e Transformação no Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo, vol.2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O mistério de Ariana**. Ed. Vega – *Passagens*. Lisboa, 1996

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos V Ética, Sexualidade, Política**. RJ: Forense Universitária, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. **“Móviles Urbanos: eles eram muitos...”** IN: HARRISON, Marguerite Itamar. Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. Editora Horizonte. 2007

LINS, C. **O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MORIN, Edgar e ROUCH, Jean. **Cronique d'um été**. Paris: Interspetacles, 1962.

MORIN, Edgar. **A Entrevista nas Ciências Sociais, no Rádio e na Televisão**. In: MOLES, Abraham A. et al. *Linguagem da Cultura de Massa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

RUFATTO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. Rio de Janeiro: Record, 2006

XAVIER, Ismail. **“Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”**. IN: MIGLIORIN, Cezar. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.