

# Coutinho encontra as fissuras do *Edifício Master*

por Consuelo Lins

*Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000*, últimos filmes de Eduardo Coutinho, provocam no espectador uma espécie de otimismo em relação à vida. A vitalidade com que as pessoas se expressam, o insólito das invenções verbais, as práticas de sobrevivência, as percepções intuitivas das imagens mediáticas (“já sei, você quer pobreza? Ah, então é comunidade?”) e das tensões com o “asfalto”, enfim, a vida no precário, são “razões” que seu cinema nos dá para continuar acreditando no mundo. Em *Edifício Master*, documentário mais recente do diretor, as sensações são diferentes e indicam novas particularidades que o filme traz à sua obra. É verdade que seus filmes nos habituaram a esses personagens pobres que se expressam às maravilhas. No *Master*, edifício de conjugados de Copacabana, não vislumbramos um “acontecimento verbal” à altura de uma Dona Thereza (*Santo Forte*) ou de uma “Janis Joplin” (*Babilônia 2000*), só para ficarmos nesses dois exemplos. Uma situação nova, que foi extremamente difícil para o próprio cineasta durante as três semanas de pesquisa que antecederam às filmagens. Não foram poucas as hesitações, as dúvidas e o receio de, simplesmente, não haver filme, tanto por parte de Coutinho quanto da equipe de pesquisadores, da qual eu fazia parte. Porque todos nós procurávamos o que sabíamos que seus filmes privilegiavam: aqueles que se narram muito bem, que sabem contar histórias. Não identificávamos tantas possibilidades desse tipo de personagem nos habitantes do prédio. Aquele universo nos pareceu, em alguns momentos, impossível de ser filmado; perturbava o que acreditávamos saber sobre o seu cinema; impunha uma estranheza, que precisava ser pensada de outra maneira.

Um ano depois, essas semanas em que nos confrontamos dia após dia com esse “real exótico” parecem ter sido o tempo necessário para que as coisas se movessem, e que Coutinho identificasse nas dificuldades o que justamente interessava ao filme. Algo que ele, em outros momentos, definiu como “fazer

da dificuldade uma vantagem, usar o precário como trampolim, dar uma volta nas coisas”. Os modos de vida daquelas pessoas produziam relações sociais diferenciadas daquelas da favela e solicitavam uma outra estrutura de filmagem, centrada na rede e não especialmente na fala e na força de um personagem em particular. A reserva dos moradores, o individualismo, a solidão, a fala mais contida, não eram um *menos* em relação ao cotidiano na favela, mas uma forma de preservação desenvolvida por homens e mulheres de um prédio de Copacabana para sobreviver à cidade. Era o comum daquele mundo que estava agora em questão.

Há, portanto, diferenças essenciais entre *Edifício Master* e seus filmes anteriores. Muitas vezes, no entanto, originadas de princípios comuns, como o de filmar em um único espaço, extraindo imagens e personagens não de vários prédios, mas de apenas um. Porém, mesmo o que há em comum não ressurgem como fórmula, não possui uma “forma” estática, mas, como vimos nessa pequena história durante a pesquisa do filme, estão sempre em metamorfose, em transformação. É aliás o que faz com que seus filmes não se repitam e que Coutinho não se transforme em um cineasta enfraquecido. No contato com o mundo, o cineasta recusa qualquer idéia pronta, qualquer imagem feita, mesmo – e especialmente – se forem dele mesmo.

No *Master*, filmar em apenas um edifício revela de imediato que um prédio, diferentemente da favela ou do lixão, não faz “comunidade”. Em *Babilônia 2000*, *Santo Forte* ou *Santa Marta* (1987), os personagens são heterogêneos, singulares, mas com vidas afetadas por questões semelhantes, ligadas à sobrevivência e à violência. Ou seja, existe um *solo comum*, ausente no *Master*. Para o bem e para o mal, os moradores da favela conhecem-se uns aos outros, possuem lutas em comum, a maioria mora ali há bastante tempo, as ruelas, biroscas, igrejas, creches e associações

são efetivos pontos de encontro, e também de tensão. No Master, entre os 276 apartamentos, o que há são corredores desertos, portas idênticas, seguranças circulando e a fria imagem das câmeras de vigilância. O espaço comum dos encontros se acha arruinado. O filme evoca um texto de Borges (citado por Michel Foucault no início de *As palavras e as coisas*) que fala de “*uma certa enciclopédia chinesa*” onde está escrito que os animais se dividem em: a) pertencentes ao Imperador; b) embalsamados; c) domesticados; d) leitões; e) sereias; f) fabulosos; g) cães em liberdade; h) incluídos na presente classificação; i) que se agitam como loucos; j) inumeráveis; k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo; l) etc.; m) que acabam de quebrar a bilha; n) que de longe parecem moscas”. Uma classificação em que o único fio de ligação é a ordem alfabética. No Master, o que “conecta” os moradores é a ordem numérica dos apartamentos e a dos andares. O que talvez explique, em parte, o fato da montagem do filme ter praticamente obedecido a ordem em que os personagens foram filmados. Não havia nada que justificasse a inclusão de um personagem antes do outro. Diferentemente de *Babilônia 2000*, onde a montagem respeita à ordem da filmagem porque a passagem do tempo é fundamental para um filme que registra justamente a passagem do ano, em *Edifício Master* Coutinho opta pela ordem de filmagem por ser talvez a única possível, a única a evitar conotações ou ligações indevidas entre os depoimentos.

A primeira imagem do filme é a de uma das câmeras de vigilância do prédio. Nela, o que vemos é Coutinho chegando com parte da equipe. Se há uma retomada do procedimento habitual do cineasta que afirma que o que estamos vendo não é o “real” propriamente, mas o encontro do cineasta com um de-

terminado universo, ele surge já envolvido em uma imagem de uma câmera de controle. A equipe é, desde o início, também colocada sob o olhar dos outros. Estamos filmando, diz o filme; mas também somos filmados. Essa dimensão de controle é reforçada pelos primeiros depoimentos, em que o “passado negro” do prédio é lembrado. O “antro de perdição”, segundo Vera, a primeira entrevistada, teve fim quando Sérgio, o atual síndico, assumiu.

De uma certa maneira, o filme faz um breve inventário da nova situação nesses primeiros depoimentos – “*peessoas de mau grado saíram*”, “*hoje é um prédio familiar*”, “*queria colocar o prédio bonito, digno, decente, isso graças a Deus eu consegui*”. A frase que sintetiza melhor os métodos utilizados para essa reforma moral e administrativa é a seguinte: “*Eu uso muito Piaget, quando não dá certo, eu parto para Pinochet*”, dita pelo síndico. Métodos associados às câmeras de vigilância e a seguranças que vemos circular pelo prédio, que apontam para um traço central do cotidiano nas grandes cidades contemporâneas: a intensificação e generalização do controle. O antro de perdição era, apesar de tudo, divertido.



Pelo menos é o que depreendemos da fala de Dona Maria do Céu, que conta, em meio a uma gargalhada contagiante, as reuniões na portaria, o porteiro que bebia e depois ia dormir, o outro que descia pelo andaime, enfim, um mundo festivo que ela acompanhava com as amigas. É um riso que desaparece de seu rosto ao final do depoimento, quando ela diz: *“era uma baderna aqui, agora o Sérgio chegou, graças a Deus... agora está tudo silêncio... mas ó coitado, como ele sofreu (...)”*.

No entanto, o filme não se atém à questão do controle. Da mesma forma que, nos morros do Rio de Janeiro, Coutinho não se centra diretamente no tráfico ou na polícia, deixando para as entrelinhas a barra-pesada, no Master o procedimento é semelhante. A partir da quarta entrevista, praticamente desaparecem referências verbais ao funcionamento do prédio. As imagens das câmeras de vigilância estarão lá a nos lembrar dessa situação, mas o que vai interessar é a vida dos moradores nos seus conjugados. A cada porta que se abre, nos deparamos com uma forma de existência diferente. Aposentado, camelô, costureira, prostituta, técnico de futebol, músicos, funcionária pública... Coutinho interage tentando *“entender as razões do outro sem lhe dar necessariamente razão”* (citando o que ele disse na edição 22 da revista Cinemais); quer se colocar no lugar do outro em pensamento, sem anular a diferença entre os que estão dos dois lados da câmera. Assim, Maria Pia, uma empregada doméstica espanhola, defende sem constrangimentos a inexistência da pobreza no Brasil e a lógica do patrão: *“Os pobres mentem, são preguiçosos, não gostam de trabalhar. (...) às vezes as pessoas acham que sou do lado do patrão; eu sou do lado da realidade(...)”*. Ao mesmo tempo, Maria Pia é também uma



avó carinhosa e preocupada com os filhos e netos. Coutinho não julga; cabe ao espectador tirar suas conclusões a partir do que vê e escuta, o que não significa nem neutralidade nem rejeição do ponto de vista do autor, mas uma relação original, extremamente difícil, entre o seu ponto de vista e o de seus personagens. O que interessa não é o personagem como um fenômeno da realidade,

dotado de traços típico-sociais rígidos, com uma identidade definida, mas o personagem enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmo* (usando aqui um pensamento de Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski). Não é por acaso que não há qualquer plano do prédio visto de fora. As imagens que separam os depoimentos são sempre do ponto de vista de quem está no interior do edifício. Por isso sua ênfase em dizer que não é um filme sobre a classe média, embora o espectador tenha possibilidades de sobra para estabelecer ligações entre o singular de cada situação e algo como um “estado de coisas” das classes médias brasileiras.

Trata-se de ser *“o menos artista possível”*; intervir o menos possível, insiste Coutinho. Eu diria que o “menos” a que Coutinho se refere é uma forma de trabalho, ou de arte, minimalista, fruto de um esforço desmesurado durante todo o processo do filme. Da pesquisa à montagem, Coutinho atua com um rigor excepcional, produzindo uma estrutura narrativa sem uma única imagem “ilustrativa” nem qualquer som que não esteja sincronicamente ligado ao que é mostrado. Claustrofóbico em alguns momentos, *Edifício Master* não deixa, no entanto, de indicar fissuras e micro-resistências mesmo em um universo tão enclausurado. Um cinema de combate a um presente saturado de imagens; um cinema que nos captura e impõe uma outra maneira de ver e pensar o Brasil.