

## EDIFÍCIO MASTER: O PERSONAGEM (EM)CENA

Andrea Teresa Martins Lobato<sup>1</sup>

### RESUMO

Como forma de arte, o cinema possibilitou um novo olhar sobre o real, traço que o gênero documentário verticaliza. O documentário de Eduardo Coutinho intenta uma reflexão que extrapole a aura de lazer que encobre a arte cinematográfica. A partir das contradições, a câmera de Eduardo Coutinho foca as particularidades de indivíduos em busca da construção de personagens, a fim de vislumbrar como esses personagens se narram, como eles contam suas histórias. *Edifício Master* é o documentário mais conhecido de Eduardo Coutinho. As locações são os apartamentos dos personagens do filme: esses moradores de classe média do bairro de Copacabana que, diante da câmera, narram suas trajetórias de vida.

**Palavras-chave:** documentário, personagem, Eduardo Coutinho.

### ABSTRACT

As an art form, the cinema allowed a fresh look at the real, features that the documentary genre searches. Eduardo Coutinho's documentary intends a reflection that break the aura of entertainment who covers the cinematographic art. From the contradictions, Eduardo Coutinho's camera focuses on the characteristics of individuals in search of building characters in order to see how these characters are narrated, as they tell their stories. *Edifício Master* is the best known Eduardo Coutinho's documentary. The locations are the apartments of the characters of the film: these middle-class residents of Copacabana that, in front of the camera, narrate their life stories.

**Keywords:** documentar, character. Eduardo Coutinho.

---

<sup>1</sup>Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ. E-mail: [andrealobato1@globocom](mailto:andrealobato1@globocom)

## INTRODUÇÃO

A força do documentário é que ele é imperfeito, é lacunar, é fragmentário, é precário. E nisso ele é completo.

Eduardo Coutinho

Se o romance foi a forma de arte da burguesia, o cinema é vislumbrado como a forma de arte do século XX. A invenção do cinematógrafo teve um impacto crucial na era moderna: de invento dos irmãos Lumière para fins científicos (1895), o cinema constitui-se imprescindível elemento do imaginário coletivo – a fotografia possibilitou uma nova forma de apreensão do real e, colocada em movimento e associada à música, alterou o percurso da arte.

O cinema estabelece-se como símbolo de uma nova forma de lazer, inicialmente dirigido às classes menos favorecidas – nos anos vinte do século XX. A partir da década de trinta, com um número cada vez maior de espectadores, torna-se também apetecível às classes burguesas.

No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1994), a questão colocada é: qual a função dessa forma de arte? A experiência do cinema, para Benjamin, pode possibilitar ao homem provocar uma reflexão, vez que o desenvolvimento da tecnologia de reprodutibilidade da arte possibilitaria a participação do espectador proletário, o qual passaria a ser agente ativo na produção artística – excetuando as obras típicas da expressão do poder, as quais as massas eram induzidas a admirar, reverenciando a aura da repressão que representavam. Assim, o cinema seria a grande possibilidade de reflexão sobre a sociedade capitalista, Benjamin faz uma aposta no potencial do cinema.

Nessa medida e para além de um entretenimento com a finalidade de adocicar os dias ou adormecer conflitos, essa abertura para reflexão possibilitada pelo cinema é o caminho trilhado pelo documentário de Eduardo Coutinho. Deixando de buscar novas respostas, mas se propondo novas perguntas e, da mesma forma que para o crítico materialista, ciente de que o objeto é processual, é complexo, é múltiplo, Eduardo Coutinho importa-se em filmar a partir das contradições.

## CINEMA DA FALA

O documentário é um gênero que possui traços peculiares, como por exemplo, a sustentação em circunstâncias reais ou, dito de outra forma, a construção de um discurso sobre o real. Sem confundir documentário com jornalismo, lembremos que este tenciona informar a partir da construção de uma objetividade, enquanto aquele recai sobre a subjetividade do *como* se conta uma história.

Coutinho optou por um tipo especial de documentário que parte de uma ideia central, uma hipótese de trabalho, a qual será testada na prática desse encontro diretor-câmera-entrevistado. A abertura para o acaso e o imprevisto permite surgir narrativas densas, singulares:

(...) Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das idéias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos “tipos” imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improvisado, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmara – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. O que não exclui, é claro, uma idéia central, prévia à filmagem, que preside a construção do filme, mas que não passa de uma hipótese de trabalho a ser testada na prática desses sucessivos encontros com personagens de carne e osso. (BRAGANÇA, 2008, p. 15)

No documentário de Coutinho pode-se observar que não há uma pretensão em “documentar a realidade”, de “representar a realidade”. Como afirma Figueiredo (2010, p.74), “na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem da construção discursiva”.

Coutinho estabeleceu um princípio de filmagem: filmar em espaço restrito e em curto espaço de tempo. Como pondera Lins (2008, p.65), o “(...) princípio da ‘locação única’ revelou-se, para Eduardo Coutinho, um ponto de partida extremamente fértil para filmar (...) Coutinho percebeu que delimitar claramente uma geografia era se ater – dentro da multiplicidade de escolhas possíveis ao realizar um documentário – a

algo essencialmente concreto, era criar os seus próprios limites, inventar sua própria ‘prisão’.” Para Eduardo Coutinho, a filmagem em uma locação única possibilita o aprofundamento, a filmagem em profundidade; permite maior aproximação e interação.

### PERSONAGENS EM CONSTRUÇÃO

De que forma Coutinho aborda temas e personagens? Tome-se como exemplo um prédio com 276 apartamentos conjugados, em 12 andares, com cerca de 500 moradores, localizado a uma quadra da Av. Atlântica, em um dos principais cartões postais do Rio de Janeiro – Copacabana – que se transmudou em locação do documentário *Edifício Master* (2002). Talvez *Edifício Master* seja o filme mais conhecido de Eduardo Coutinho, uma vez que teve considerável plateia nas salas de cinema, fato a ser considerado, principalmente, por se tratar de um documentário. Nesse filme, pela primeira vez, Coutinho aborda a classe média. “(...) *Edifício Master* marca uma mudança de horizonte social na produção do cineasta, reunindo personagens pertencentes às camadas médias da população, universo pouco explorado pelo documentário brasileiro em geral”. (LINS, 2008, p. 48)

O fio condutor de *Edifício Master* são as narrativas dos moradores desse prédio sobre as suas trajetórias de vida. A trama de cada indivíduo lidando com a sua solidão, seu apagamento no anonimato da cidade grande: os entrevistados de Coutinho narram sua experiência e, ao narrar, põem à mostra as suas singularidades. As múltiplas portas, os corredores, parecem indicar os múltiplos discursos que serão colocados em cena.

(...) seu cinema [...] – notadamente *Edifício Master* – se faz para evidenciar que as pessoas são mais do que aparentam e não menos, e podem atrair um interesse insuspeitado pelo que dizem e fazem, e não apenas pelo que representam ou ilustram na escala social e no contexto da cultura”. (XAVIER, 2003, p.233)

A produção de *Edifício Master* alugou um apartamento no prédio, uma equipe realizou pesquisas com os moradores, entrevistas prévias, a fim de levantar possíveis personagens e, principalmente, estabelecer vínculo com os moradores, estreitar laços. Coutinho, por outro lado, somente entrou em contato com os moradores/entrevistados no momento da filmagem para, assim, possibilitar ao entrevistado o frescor da narração, aquela seria a primeira vez que a história estaria sendo contada ao diretor.

Isso porque o documentário de Coutinho possibilita ao entrevistado ser o narrador de sua história, não há narração em *off* (embora esse recurso ainda tenha sido utilizado em *Cabra marcado para morrer*). A abordagem é sobre a vida do personagem ou sobre aquilo que lhe é próximo: é a história que o personagem tem para contar.

A inexistência de roteiro é um artifício para tentar eliminar o pré-julgamento, juízos de valor antecipados – busca-se, assim, aproximar o espectador das experiências humanas narradas em cena. Há em Coutinho uma preocupação em entender o outro, em se colocar no lugar do outro e, principalmente, em não julgar o outro. O outro que tem uma história para contar, um diretor disposto a ouvi-la e a fazê-la ouvida. Ou seja,

Coutinho mantém uma escuta ativa e procura se abster de qualquer julgamento moral diante do que dizem as pessoas filmadas, que constroem – na ‘cena’ provisória da entrevista – seus auto-retratos, sendo responsáveis pela elaboração de sentidos e interpretações sobre sua própria e singular experiência. (LINS, 2008, p. 18-19)

E, nessa medida, o documentário resulta em uma interação, uma interação entre o diretor/entrevistador e o entrevistado/personagem. Dito de outra forma, Coutinho faz filmes com os outros e não sobre os outros, ele conta com o desejo do outro em ser filmado, em contar uma história. “Todo mundo quer ser escutado” (BRAGANÇA, 2008, p.83)

Há uma preocupação com a palavra – relação de interação, território compartilhado. A primazia da palavra nos documentários de Coutinho evidencia a fala como uma questão que movimenta o seu trabalho. Em Coutinho, o falar compõe-se com o corpo, assim como com os silêncios, com o não dito. Essa interação pressupõe também o espectador. A relação estabelecida com o espectador também é a de provocar esse olhar (do diretor), a fim de que, sem julgar, o espectador tenha a oportunidade de conhecer o outro.

(...) As palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitações, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas do discurso. E gestos, franzir os lábios, de sobranceiras, olhares, respirações, mexer de ombros, etc.(BRAGANÇA, 2008, p.20)

Maria Pia, por exemplo, é uma espanhola, nascida em uma pequena aldeia próxima a Santiago de Compostela. Desde que chegou ao Brasil, há mais de 40 anos, é

empregada doméstica de um mesmo patrão na Av. Atlântica. Maria Pia afirma que os problemas fazem parte da vida e quem não consegue resolver é um fracassado. Descortinando sua história, fala com altivez e orgulho de seu trabalho, com a mesma ênfase afirma que não existe pobreza no Brasil, para ela pobreza existe onde tem guerra, num lugar que não tem onde plantar e, assim, nessa sua perspectiva, o Brasil é primeiro mundo. A partir da abordagem sobre a pobreza, Maria Pia fala do pobre brasileiro e põe à mostra seu preconceito ao afirmar que o pobre é mentiroso, preguiçoso, não quer e não gosta de trabalhar. Toda essa fala que seria de uma aspereza se dá com o neto de Maria Pia, sendo acarinhado por ela em seu colo maternalmente, esse neto que está morando com a avó porque o pai – filho de Maria Pia – está desempregado e com alguns problemas. A entrevista de Maria Pia respeita os silêncios e as pausas, aliás, as pausas e os silêncios é que permitem o sorriso um pouco irônico, o carinho no neto, o olhar terno direcionado à criança.

Coutinho já afirmou em várias entrevistas que os entrevistados fazem o filme junto com ele. A fala possui o espaço da espera, da pausa, dos silêncios, dos gestos, do olhar. Ao entrevistado é permitido, ou melhor, propiciado o tempo da fala, colocar-se no abismo da linguagem e construir em cena a narração de uma experiência:

As perguntas procedem, mas há algo mais aí, sem dúvida. Esta dualidade presente na situação não é desconhecida dos cineastas. Coutinho, em particular, sabe como poucos trabalhar dentro desta premissa para compor um cenário de empatia e inclusão que se apóia numa *filosofia do encontro* que não é difícil formular em teoria, mas cuja realização é rara. Ela exige a abertura efetiva para o diálogo (que não basta programar), o talento e a experiência que permitam compor a cena apta a fazer com que aconteça o que não seria possível sem a presença da câmera (XAVIER, 2003, p. 224).

Já Maria do Céu conta às gargalhadas as bagunças e bebedeiras do prédio antes da organização imposta pelo atual síndico, Sérgio. De fato, ao falar do síndico e de como tudo ficou calmo, tranquilo e ordenado, o tom é sério e de profunda tristeza, a entrevistada afirma que o prédio está organizado e habitável quase em lágrimas.

Assim, Coutinho estabelece um cinema conversação, cinema da palavra, cinema da fala que se permite o acaso, o conflito a contradição entre os interlocutores. O que importa é a disposição em narrar a história e não a legitimação de uma verdade, ou melhor, da verdade.

Alessandra, uma garota de programa, vai narrando a sua saga, dizendo que foi mãe aos 14 anos, fala do seu primeiro homem – contou logo tudo em sua casa, porque nunca mentiu para a sua mãe. Com um entusiasmo quase febril, conta do seu primeiro programa: para alguém que, até ali, em outros trabalhos, ganhara, no máximo, R\$135,00 por mês, receber R\$150,00 em um programa é motivo para muita comemoração – levou a filha para um Mc Donald's e gastou tudo lá. A vida de prostituta, segundo ela, não é nada fácil, mesmo quando se agrada do cliente. Para trabalhar, Alessandra diz que precisa beber, não conseguiria se não fosse a bebida. No final dessa entrevista, Alessandra dispara: “Eu sou muito mentirosa”. E completa afirmando que tem que acreditar na mentira e que, às vezes, acredita tanto, que a mentira parece verdade. E encerra: “Hoje em não menti. Falo mentira, mas falo a verdade”.

## CONCLUSÃO

Aqui uma questão crucial para Coutinho: não importa a verdade factual, nem quem conta; importa o que narra, como narra. A pessoa, afirma Coutinho em várias entrevistas e depoimentos, não interessa, o personagem é o que interessa. Máscara e teatralidade, verdade da narrativa: “(...) o importante é como os personagens falam de si e não o que eles estão falando. A garota de programa sintetiza essa idéia ao dizer que precisa acreditar em suas mentiras para contá-las. Não interessa, então, nem se o relato é verdadeiro. Interessa a narrativa em si” (BRAGANÇA, 2008, p. 84).

Porém, no horizonte de Coutinho a importância de preservar a pessoa: se o que ela conta vai, de alguma forma, prejudicá-la, isso não entra no filme. Durante a entrevista da Alessandra, Coutinho pergunta como ela teve coragem de dar aquele depoimento corajoso, ela achava normal. Aquele depoimento, entretanto, não a prejudicaria pessoalmente ou financeiramente, não a levaria a processo.

O trabalho de montagem é subjetivo, artificial, demanda seleção, escolhas, cortes, portanto. A angústia do corte, da decisão do que deve ser retirado, do que deve ser eliminado na decupagem é inescapável: o filme é resultado dessa seleção e dessas escolhas. A montagem de Coutinho permite os silêncios, as contradições, não opta pela *pasteurização* das emoções ou situações. O que não se pode perder de vista é o fato de o documentário ser narrativa, montagem de discurso. Nessa medida, a noção de

teatralidade é inescapável. As personagens precisam de tempo para darem conta de sua história, para exporem suas experiências, para poderem dar vazão à linguagem.

É dessa maneira que Coutinho filma a palavra, concentra-se no encontro mediado pela câmera (diretor – personagem – espectador), essa parece ser a motriz do desnudamento/do desvelamento dos personagens em cena. O foco do seu método de trabalho está na fala de alguém que traz à tona a sua própria experiência, a partir daí, o que se espera é que esse personagem não se prenda aos clichês de sua condição social ou ao óbvio da lógica. A busca é pela expressão original, dar-se conta de que esse sujeito é o personagem central de sua própria narrativa.

Na medida em que dá voz ao outro, ao comum, ao marginalizado, Coutinho é político, porém, seu trabalho não é panfletário, não é propaganda ou divulgação partidária. Ninguém existe sem ter uma voz, sem poder se fazer escutar, o documentário de Coutinho dá voz ao anônimo e, nesse movimento, é político.

A carreira de Eduardo Coutinho desvela um cineasta curioso, instigante. Para além da pesquisa de uma verdade, o documentário de Coutinho, desde o revolucionário *Cabra marcado para morrer*, à busca de uma sintaxe peculiar em filmes como *Babilônia 2000*, *Santo forte*, *Edifício Master*, *Jogo de Cena* é prova de um cineasta inquieto e sempre disposto a reformulações estéticas radicais. Seja como for, o documentário de Eduardo Coutinho é um convite à escuta, à possibilidade do encontro, do vir a ser.

Para além de método, Eduardo Coutinho imprime sua estética cinematográfica: plano longo, som direto, imprevisibilidade da fala de seus personagens, encontro diretor-câmera-entrevistado. Coutinho faz um cinema da pessoa/personagem.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

BRAGANÇA, F (org.). **Eduardo Coutinho**: encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.



COUTINHO, E. **Cabra marcado para morrer**. 1984 (documentário, 35mm)

\_\_\_\_\_. **Santa Marta: duas semanas no morro**. 1987 (mídia documentário em vídeo)

\_\_\_\_\_. **Santo Forte**. 1999 (documentário, 35mm)

\_\_\_\_\_. **Edifício Master**. 2002 (documentário, 35mm)

FIGUEIREDO, V. L. F. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC/Rio: 7 Letras, 2010.

LINS, C. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MELO, C. T. V. de. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação & Informação**, Goiânia, v.5, n 1/2, p.25-40, jan./dez., 2002.

XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Cinemas 36**. Rio de Janeiro: Aeroplano, outubro/dezembro de 2003.