

EDIFÍCIO MASTER: PAREDES, JANELAS E VIDA SOCIAL

ANA LÚCIA MODESTO

RESUMO

O presente trabalho toma como objeto de análise o documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho (Brasil, 2002). Mudando o objetivo inicial, que era filmar uma semana na vida de um prédio no bairro carioca de Copacabana, o diretor preencheu o filme com depoimentos dos moradores, que nararam os fatos que julgam importantes em sua vida. Primeiramente, a importância que as histórias de vida de “pessoas comuns” da baixa classe média, em que não há nada de “heroico” ou “fabuloso” sendo contado, exerceram sobre o diretor e públi-

co receptor motivou meu estudo em busca da compreensão desse efeito. Em segundo lugar, há uma reflexão sobre o uso do documentário no levantamento de histórias de vida. Por último, é o próprio método de levantamento de narrativas biográficas que se transforma no foco do trabalho, através de uma pequena reflexão - baseada no estudo do documentário - sobre sua importância na Antropologia, principalmente para os que investigam a vida metropolitana.

PALAVRAS-CHAVE

Edifício Master (o filme), biografia, antropologia urbana.

A primeira imagem foi gravada pela câmera de segurança do prédio. A equipe de produção entra pelo portão. Como, em geral, o espectador¹ está acostumado a ver cenas gravadas por câmeras de segurança em reportagens sobre crimes, há aumento da sensação de que algo anormal acontece no edifício. Isso é coerente com a visão do diretor, que chama a si mesmo e a sua equipe de “invasores”². Ao fundo, escutam-se as conversas entre os membros da equipe. Parte da equipe entra no pequeno elevador. São cinco pessoas e duas câmeras. Uma terceira câmera fica do lado de fora e filma quando a porta do elevador se fecha. Agora o espectador vê imagens dos corredores vazios do prédio. Há uma certa sensação de claustrofobia. Uma voz em *off* anuncia:

Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia. Duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. Doze andares. Vinte e três apartamentos por andar. Uns quinhentos moradores. Três equipes. Alugamos um apartamento por um mês para mostrar a vida do prédio em uma semana.

O título do filme e a apresentação fazem com que o espectador, por causa de sua experiência profissional, relacione o documentário à obra *A Utopia Urbana*, do antropólogo Gilberto Velho (1973), que realizou uma pesquisa em um edifício de Copacabana, de apartamentos conjugados, para saber por que as pessoas abriam mão da oportunidade de “viver numa casa, com jardim e quintal”, para residir em um conjugado de quarenta metros quadrados, aproximadamente. A impressão é a de que o filme é diretamente inspirado na obra de Velho. No entanto, nos comentários, não há nenhuma referência ao livro citado.

Em razão de seu objetivo, Velho conduziu as entrevistas para a questão principal, verificando que há uma estratificação no imaginário do espaço urbano e do grupo de pessoas que ele classifica como “*white collar*”, seguindo a terminologia sociológica americana, ou estrato médio urbano. As entrevistas são feitas para demonstrar que os valores que estão presentes nesse estrato social levam os moradores a escolherem a vida em um bairro considerado então como “o mais moderno”, “aquele em que há mais liberdade”, diversão, comércio e, principalmente, em um endereço que atestaria por si mesmo o *status* social do indivíduo como pertencente à classe média. Apesar das condições precárias de moradia, para os habitantes o bairro é um símbolo de superioridade social, o que compensa qualquer mal-estar físico.

1 Sempre que a palavra espectador for utilizada, ela se refere à autora do texto.

2 Essa palavra é utilizada pelo próprio diretor, nos comentários que acompanham o DVD.

Eduardo Coutinho não faz qualquer menção ao trabalho de Gilberto Velho e explica sua vontade de fazer um filme em um edifício em Copacabana pela possibilidade de fazer uma mudança em relação às obras filmadas por ele até então. Acostumado com o trabalho em comunidades pobres, ele escolheu mudar seu foco para um espaço fechado, um prédio de classe média, que classifica como um estrato social pelo qual os intelectuais sentem “horror”. Foram feitas três semanas de pesquisa, ou seja, entrevistas em que foram selecionados os personagens do filme. Cada um recebeu um cachê de cinquenta reais e as gravações foram feitas em uma semana.

Ao contrário das intenções iniciais, que saíram até gravadas no início do filme, Eduardo Coutinho não gravou a vida do prédio em uma semana. Ele ocupou todo o tempo do documentário com entrevistas dos moradores, vendo nesse material biográfico algo mais interessante do que tinha pensado no início. Embora tenha deixado uma terceira câmera para mostrar a entrada do prédio, imagens da praia e episódios cotidianos, essas imagens foram cortadas na montagem final. A terceira câmera só foi usada no início, para gravar a entrada da equipe e a entrevista com o administrador do prédio. Apesar das contradições em relação ao roteiro original, o diretor se mostrou muito satisfeito com a segunda escolha, na qual os moradores falam sobre suas vidas. A variedade de depoimentos, ou seja, de pessoas com trajetórias diferentes morando em um mesmo lugar, encantou o diretor e o espectador também.

A decisão de Eduardo Coutinho e a reação positiva do espectador ao documentário chamaram minha atenção para o fato de que a simples sequência de narrativas de vida, sem qualquer ação, nem mesmo da câmera - que se reduz à função de captar “cabeças falantes” na maior parte do tempo - se torna algo atraente para as pessoas. Principalmente porque o grupo entrevistado não tem nada de exótico ou singular. “Um filme sobre pessoas como você e eu”, diz a frase na embalagem do DVD, que poderia ser até considerada negativa para a comercialização. Mas, com quase duas horas de duração, o documentário chama a atenção. Vendo a reação fantástica que o filme tem sobre os meus alunos, em aulas de Antropologia Urbana, percebi que as narrativas de vida de moradores de grandes cidades, que demonstram a diversidade humana do que normalmente é visto como uma multidão de seres homogêneos, são uma atividade científica que pode ter um efeito semelhante ao trabalho do etnógrafo em outras sociedades. Por isso, resolvi estudar o filme, procurando ver as possíveis razões de seu efeito sobre o público e em que medida ele pode contribuir para a etnografia de narrativas de vida.

Falar em personagens quando há referência aos moradores, pessoas reais, pode dar um ar de ficção ao documentário. Eduardo Coutinho observa que as pessoas se reinventaram para a gravação em relação à pesquisa inicial, acrescentaram e omitiram fatos antes citados. Na visão do diretor, a câmera estimula as pessoas a falarem de suas biografias e aumenta suas autoestimas. Isso ficará claro no caso de um depoimento em que um morador agradece pela oportunidade de falar de sua infância sofrida. Dentro das Ciências Sociais, usamos expressões ao falar do indivíduo que o aproximam do personagem teatral. Assim, a expressão de Coutinho não contraria nossa noção de pessoa (palavra que veio do próprio teatro), ao contrário, ela torna mais elegante nossa atuação em sociedade – nós nos reinventamos em determinadas situações.

O conceito de documentário aqui utilizado foi retirado da obra de Noel Carroll (2005). Após discorrer sobre as dificuldades teóricas de separação entre documentário e filme de ficção, Carroll aponta para uma posição neorretórica, colocando como fator determinante a perspectiva do autor ao realizar sua obra. No caso do documentário, o autor (2005: 91) o define como “um filme de asserção pressuposta”, o que “envolve uma intenção de sentido por parte do cineasta que fornece a base para compreensão dos sentidos para o público, assim como uma intenção assertiva por parte do cineasta que serve como base para a adoção de uma postura assertiva do público”. O cineasta pode inserir imagens que não reproduzem o real em sentido imediato, quando, por exemplo, se refere a fatos passados não registrados em filmes. Mas sua postura é de comprometimento com a verdade ou a verossimilhança, contanto que respeite “os padrões de evidência e de argumentação exigidos para fundamentar a verdade ou a plausibilidade do conteúdo proposicional que apresenta” (Carroll 2005: 89). O esforço de Carroll e outros se dá na busca de uma classificação teórica; na prática, o mercado já produz uma divisão, o que vai influenciar o olhar do público, e separar fantasia e realidade.

No caso do filme de Eduardo Coutinho, há um detalhe interessante: ele coloca um objetivo no início da narração, e depois realiza um trabalho diferente. Isso, porém, não quebra a posição assertiva do público. O espectador percebe a mudança ocorrida, mas para ele isso não compromete a plausibilidade do filme. Quando se torna ciente dos motivos do diretor, o espectador concorda com ele: o conteúdo do filme é mais interessante do que imagens da Praia de Copacabana ou uma discussão na frente do prédio.

Vera:

“Vim para aqui com um ano (...). Já morei no 803, no 715, no 714, 306, morei no 117. Vinte e oito apartamentos. (...) A nossa vida era de cigano, mas sempre dentro do edifício.(...) Vou falar primeiro de uma maneira geral. Aqui já foi um antro de perdição muito pesado. Houve suicídios, houve morte de porteiros, houve assassinatos, (...). Nos corredores havia pessoas caídas, havia filas de homens e mulheres esperando a outra pessoa sair para ele entrar, houve muitas cafetinas. Depois vieram as mortes naturais. Que eu me lembro, a do 608 (onde vocês) estão, morreu uma amiga minha. (...) Agora não. Agora aqui é um prédio familiar”.

Corte.

A câmera se aproxima da sala de administração do prédio. Há uma mesa onde quatro pessoas conversam. Seus olhares se voltam para a equipe de câmera que avança e entra numa salinha, na qual o espectador avista Sérgio, um senhor que fala com muita desenvoltura, sempre procurando demonstrar sua autoridade.

Ele recebe a equipe com um sorriso.

“Sejam bem-vindos à sala de administração. (Corte) Sou feliz porque estou aqui desde 8 do 4 de 97 e a minha gestão foi reeleita em março até 2003. (Corte) Espero fazer muito mais. O meu objetivo não é, digamos assim... Eu queria deixar o prédio bonito, decente, graças a Deus, eu consegui. Eu ouço muito Piaget, mas quando não dá eu passo para o Pinochet. E é uma realidade. Como diz o outro: ‘a realidade é a morte das ilusões’. (...) Eu dou muito amor. E quero receber muito amor. Mas essas coisas não se exige. Se cativam”.

Nas duas primeiras entrevistas, já aparecem os primeiros sinais sobre a proficiência do uso do documentário para a filmagem de narrativas de histórias de vida. As palavras pronunciadas são acompanhadas de pequenas transformações faciais, gestos, modos de olhar e tons de voz, os quais acrescentam significados à fala. Vera conta os fatos negativos do passado em um tom confessional, como quem está falando mal de alguém que está próximo, ou pode chegar a qualquer momento. É uma verdade que diz, mas não quer ferir ninguém. Eu poderia continuar aqui tentando descrever nuances e levantando hipóteses como: ela tem intimidade com o prédio, e está contando seu passado sujo. Mas, o que importa agora não é explicar sua postura, mas descrever sua forma de falar. Sua imagem facial. Isso só um grande escritor conseguiria. A imagem permite essa análise. O mesmo no caso do Sérgio, com sua filosofia unindo Piaget-Pinochet, sua confissão que só quer receber amor. São personagens para serem vistos. A leitura da narrativa

deixa escapar a possibilidade de análise mais completa do depoimento e do narrador.

Isso fica mais nítido no próximo depoimento, o de Maria do Céu. Ele faz uma descrição da fase primeira do prédio, no estilo cômico. Sua risada é contagiante. É uma daquelas pessoas que fala completando as palavras com os gestos. Transpor suas palavras simplesmente não demonstraria sua diversão ao falar dos velhos tempos. Fica também a impressão, escutando e vendo sua declaração, que ela também se divertia com a desordem do prédio. Vendo, por exemplo, homens descendo por cordas quando chegava a rádio patrulha. Ou seu prazer com a troca de notícias da madrugada anterior, uma brincadeira que ela mantinha com uma amiga, em que faziam “as reportagens”.

A desordem do prédio, narrada pelos dois primeiros entrevistados, ganha agora um ar carnavalesco, e transmite uma sensação que as pessoas, pelo menos alguns moradores, se divertiam com isso. Depois, quando fala que tudo mudou com a eleição de Sérgio para administrador, ela muda de expressão, fica séria. Demonstra tristeza quando fala do quanto o administrador sofreu. Mas essa mudança também parece uma tristeza devido a uma nova ordem, que não seria divertida. De qualquer forma, a representação filmica permite, principalmente hoje com os aparelhos domésticos de reprodução, questionar e refletir sobre o rosto do outro e nos encoraja a uma leitura que alcance o inconsciente da personagem. Individualmente, podemos apenas reunir duas subjetividades: uma exposta e uma segunda que quer conhecer a outra, mas tem apenas os caminhos incertos de sua intuição. Mas um estudo coletivo pode levar a conclusões objetivas.

O uso do documentário também permite que as pessoas discutam essas impressões do espectador. Sei que a filmagem de uma narrativa de uma história de vida, pelo seu valor econômico, não pode ser apontada como uma prática de pesquisa sempre ao dispor de quem pretende levantar biografias. Mas entendo que a possibilidade desta ser utilizada quando possível deixa um objeto precioso para aprofundar os estudos no campo, o preparo de pesquisadores e a possibilidade também de apresentação de trabalho em congressos, etc. O *Edifício Master* não é uma narrativa da vida; são várias histórias contadas e condensadas, mas ele deixa para a Antropologia Urbana também uma forma de captar a vida social na metrópole, o que complementa muitos trabalhos já realizados e abre espaço para a discussão da condição do indivíduo de uma maneira mais complexa. Além disso, o documentário é ótimo para enriquecer discussões, ou provocá-las.

O objetivo aqui é propor o uso dos documentários em trabalhos científicos como uma forma de aprimorar a percepção do outro e sua história de vida, da mesma forma que a leitura de romances pode ajudar o etnógrafo na observação e descrição de outra cultura. Walter Benjamin, além de escrever sobre as mudanças que o romance moderno provocou na formação de um novo tipo de leitor, também escreveu muito sobre as mudanças que o cinema provocou “na ciência da percepção que os gregos chamavam de estética”. (1994: 194) Peço licença para reproduzir uma longa citação de Benjamin sobre as mudanças inconscientes que o cinema introduziu no olhar cotidiano, e que podem ser otimizadas se usarmos documentários como objeto de estudo e instrumento de pesquisa:

Nossos cafés e nossas e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite de seus décimos de segundos, permitindo-nos empreender viagens aventureiras entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia no grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmera lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua atuação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em seus grandes traços, nada sabemos em compensação, sobre sua atitude na fração de segundo em que se dá um passo. (...) Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares. Suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise a experiência do nosso inconsciente pulsional. (Benjamin 1994: 189)

Entendo que essa mudança do olhar, que ocorre com as massas e o cinema, é mais apurada com o desenvolvimento da etnografia, em que o pesquisador também precisa estar atento às piscadelas e seus sentidos. Mas o filme, quando estudado junto com etnografia, também pode aperfeiçoar técnicas etnográficas. No caso da biografia, também a percepção auditiva é importante. No documentário, o espectador percebe, em vários momentos, que o tom da voz se altera. Ao contar fatos dolorosos, o entrevistado fala algumas palavras de forma quase inaudível. Com a máquina, podemos aumentar em muito o volume, mais do que no gravador. Além disso, a leitura dos lábios também nos ajuda.

A postura diante de uma câmera pode fazer também o indivíduo se soltar, ou se reinventar, como citado acima. O caso de Antônio Carlos é interessante: um senhor de 57

anos, que se declarou tímido e gago e foi dizendo que a entrevista seria terrível. No final, o entrevistador observa que ele não gaguejou um minuto e pergunta o porquê. Ao explicar, Antônio conta um momento de sua vida muito especial. Lágrimas e orgulho aparecem em seu rosto e em seu tom de voz:

“Não sei. Foi Deus. Falou por mim. Foi maravilhoso”.

O entrevistador pergunta a razão de ele ter achado “maravilhoso” o depoimento.

Porque mais uma vez, eu tive a oportunidade de passar a público a minha infância, que apesar de sofrida, às vezes é um pouco amarga, eu nunca precisei de pegar pó, de beber cachaça, mantive a minha dignidade. Não tenho nada que pese nos meus ombros. Tenho a convicção de que fui um bom filho, minha mãe morreu nos meus braços. Às vezes, saía daqui, ia até Brasília, às vezes não podia porque eu tinha voltado de férias. Eu pedi ao gerente: eu preciso ir ver minha mãe, minha mãe está pior. Fui. E quando eu voltei, e falei com o gerente que nas férias eu compensava esses dias. “Eu te agradeço por você ter me liberado”. Ele disse: “Você não precisa me agradecer, você foi porque merecia”. Fiquei muito feliz. Eu não sabia que ele tinha por mim como funcionário uma consideração tão forte. (...) Eu sou muito frouxo. O homem não chora no simples fato de chorar. O homem, eu não escondo, eu sou esse.

O depoimento de Antônio Carlos mostra que o exercício de passar a vida privada para o domínio público pode emocionar o indivíduo a ponto de provocar mudanças psicossomáticas, como a interrupção temporária de sua gagueira. O diretor do filme explica o fato apenas como um efeito da câmera sobre algumas pessoas. Dependendo do indivíduo, a reação pode ser a inversa, mas as terapias atuais mostram que o falar sobre si pode realmente curar diferentes tipos de problemas. Longe do divã do psicanalista, entendo que o registro e o estudo de uma história de vida também podem exercer esse efeito sobre o narrador e o público receptor.

Gostaria de introduzir a noção de cena de V. Crapanzano (2005) nessa discussão. O autor fala de epifenômenos que acompanhariam as relações sociais - como emoções, humores, sentimentos - dos quais o estudo muitas vezes é rejeitado por entender-se que se referem a um mundo subjetivo. V. Crapanzano entende que tal dimensão é, na verdade, intersubjetiva, e faz referência a diálogos que ocorrem na vida cotidiana e em situações de pesquisa, nas quais experiências podem mudar a percepção da pessoa em relação a outros indivíduos e ao meio. Ele dá exemplos de sua vida pessoal e profissional nos quais mudanças instantâneas de percepção das coisas teriam acontecido e fala do surgimento de um segundo olhar. Embora possa parecer romântico ou subjetivo, são experiências que fazem parte da vida social.

Penso que narrativas de histórias de vida podem provocar tais reações não só nos estão envolvidos na pesquisa, mas também nos leitores. No caso da vida metropolitana, isso seria uma transformação da mentalidade “*blasé*”, termo que G. Simmel (2009) tor-

nou famoso ao descrever a atitude do indivíduo que se fecha diante da quantidade de impulsos lançados sobre ele. A narração dessa vida, entendo, pode provocar mudanças psicológicas, “destravando” uma mentalidade adquirida. Com o uso do documentário, ficaria mais fácil mostrar que esses efeitos são objetivos.

O QUE NÃO SE CONSEGUE ESQUECER...

O que o espectador percebe nas narrativas é como os sentimentos de honra e dignidade podem levar o indivíduo para atitudes extremas como o suicídio. A entrevista de um casal surpreendeu Coutinho, devido aos imprevistos ocorridos com a fala da esposa. Perguntado, o marido, Carlos, responde que eles viviam bem. A esposa, Maria Regina, interrompe o marido, falando que desde fevereiro eles enfrentam problemas, e que ela chegou a tentar se matar, sentando na janela. O ato não foi consumado porque seu parceiro a segurou. Aí ocorre uma pequena discussão, em que o marido tenta manter sua posição discreta e ela quer revelar os defeitos dele, de Copacabana, e sua insatisfação com a idade e a velhice, que fazem com que ela evite a vida em público, atitude de reclusão reforçada pelo fato de o parceiro ficar olhando para outras mulheres. Há acusações mútuas de ciúme e uma tensão entre dois. Há um corte e Carlos aparece falando: “Nós não prestamos, mas nos amamos”. Seria uma conclusão, mas Maria Regina completa: “Eu falei que da próxima vez eu atiro nele, e depois em atiro em mim”.

A entrevista, mesmo citando suicídio e morte em seu todo, ficou hilariante devido à forma com que Maria Regina fala, interrompendo e desmentindo o parceiro e perguntando se o entrevistador quer saber a verdade. De certa maneira, o espectador não leva a sério suas ameaças. No entanto, sabemos que o ciúme entre casais provoca situações de violência todos os dias. O riso é uma demonstração de alívio quando achamos que, naquele momento, a ameaça da morte não é séria.

Em outras histórias, a tensão não pode ser disfarçada. Vera foi costureira de famílias ricas. Após a morte do marido, agora vive em um dos apartamentos do Master. Apresenta-se para a entrevista bem vestida, maquiada. Seu português demonstra ser o de alguém que “aprendeu muita coisa com a alta sociedade”.

Os objetos que mais gosto são os meus retratos. Porque eu me amo. A gente tem que se amar. (...) A gente mora no cartão postal do Rio, que é Copacabana. Mas é muito violento aqui, muito violento. Eu ia passando na Siqueira Campos, ali na porta da Telemar e um rapaz me abordou, me abordou com uma mulher, e eu me assustei. Ele tirou o revólver e disse: “Cala a boca e não olha para lado nenhum”. Ele queria saber onde eu morava. Olha, quando eu entrei aqui, eu tive tanto medo, tanto medo do rapaz. Um rapaz bonito, branco, bem vestido, mas muito bem vestido mes-

mo. Aí ele disse: “Pega o cartão da Caixa Econômica”. (...) Eu abri a gaveta, joguei tudo no meio da cama. Eu tremia. Eu tive que me arrastar, pegar nas pernas dele, pegar nas pernas dele, aquele gatinho, e pedir para ele não apertar o gatilho. Ai eu fui com ele, ele tirou todo o meu dinheiro. Oito mil reais. (...) Eu vim para a casa, o senhor não imagina como eu fiquei. Chorando, chorando, chorando. Ele: “Pode ficar com seu dinheiro que eu não preciso de seu dinheiro”. Aí ele me deu aquela sacola, até hoje eu guardo aquela maldita sacola (procura e mostra uma sacola xadrez, com um envelope dentro, onde estão dois maços de papéis, dobrados como dinheiro). Eu fiquei desesperada. Fiquei zanzando aqui, eu devia C&A, Ponto Frio. Quando deu quatro horas, eu botei uma calça e fui na janela para pular. (ela explica que não pulou por causa de suas dívidas). Porque quando eu não sou dessas pessoas que dizem: defunto não paga. Porque quando eu morrer, eu quero morrer em paz, eu quero morrer sem dever nada a ninguém. Hoje eu tenho um namorado bacana. Por que a solidão machuca muito, machuca muito”.

No depoimento de Vera, o espectador fica esperando para ver as fotos dela. Eduardo Coutinho diz que não mostrou por uma questão de ética pessoal. Ela não pegou as fotos para mostrar, e durante todo o documentário, ele evitou tirar o foco da câmera da pessoa entrevistada. Se ela não mostra suas fotos, faz questão, por outro lado, de mostrar a sacola que o assaltante lhe deu. Diante de todo o mal que a sacola representava, o espectador se pergunta por que ela conservou um objeto que representa toda a maldade do criminoso e o sofrimento da personagem. Tal como objetos que mostram momentos felizes, fotos que registram lugares e pessoas importantes, o símbolo de um acontecimento amargo da vida também tem lugar entre os objetos guardados por uma pessoa. A sacola é uma dádiva maldita, um artifício usado pelo assaltante para aumentar a dor da vítima. Mas, como prova de acontecimento que quase causou o fim de sua existência, Vera guarda a sacola, intacta, como memória material de sua dor. Entendo que a sacola é marcada por algo que ela não quer esquecer, porque esquecer é uma forma de perdoar. A sacola, com a imitação do dinheiro, é a alegoria do mal que lhe foi feito. Ela sente nojo do objeto, mas como conseguiu sobreviver, física e psicologicamente, a sacola também pode ser um símbolo de superação.

Às vezes, a marca do passado trágico está na expressão facial que surge de repente em um rosto que quer aparentar felicidade, como no depoimento de Renata. Ela fala do namorado americano, que seria louco por ela. Quando o entrevistador pergunta por que ela ainda não casou, Renata responde que quer esperar, porque a pressão dele naquele momento está muito forte. Ele deposita dinheiro todo mês na conta dela, comprou um apartamento para ela – não fica claro se é o que ela ocupa no Master –, manda mensagens e faz ligações toda hora. No início da entrevista, ela disse que o namorado deveria estar irritado, porque o celular estava desligado. Em um momento em que ela está falando do casamento, diz:

Eu sonho fazer uma coisa assim. Quando eu saí de casa, minha mãe falou: eu não dou uma semana para você passar fome com sua prima (...) e voltar implorando um prato de comida. Eu falei: mãe, só puta eu não vou ser e não vou matar ninguém, mas posso passar fome, mas na sua casa eu não venho mais.

Renata tinha uma mãe liberal, mas que não aceitou a gravidez da filha adolescente, “preocupada com que os outros iam falar”. Ela leva a filha em um centro de umbanda, onde lhe é dado um preparado para provocar aborto. O feto morreu, mas continuou no corpo da mãe. Renata passou muito mal, e foi internada. Ao sair do hospital, não aceitou o convite da mãe para voltar para casa. Ela responde: “Olha mãe, a senhora tem que lembrar que com filho na sua casa eu não ia ficar, agora sem filho eu não quero ficar”. A mágoa que Renata demonstra contra a mãe é muito grande. Em um instante, porém, ela retoma a alegria inicial para dizer que agora ninguém a derruba mais e ela é a Renata, a “*number one* do Brasil”.

Para o espectador, fica a dúvida sobre a relação amorosa contada no início da entrevista. Principalmente porque, apesar da alegria, Renata demonstrava ansiedade, mexendo sem parar nos cabelos. Levando em conta que ela mesma usou a palavra sonho relacionada ao casamento com o americano rico e apaixonado, dúvidas ficam no ar. O diretor também parece ter tido a mesma sensação, quando diz que Renata saiu do prédio poucos dias depois da entrevista. Não para ir para os EUA, mas para outro prédio semelhante.

CONCLUSÃO

Walter Lima Jr., que comentou o filme com o diretor no DVD, chegou à seguinte conclusão:

Esse é um filme terrível sobre a solidão humana. É um filme sobre o irremediável. As pessoas estão aí, dentro daquela caixa. É muito revelador da solidão humana. Eu acho até Copacabana habitada por solitários. Aquela selva de janelas e cimento, me dá a sensação de um muro cheio de solitários.

Eduardo Coutinho concorda, mas chama a atenção para o fato de que são pessoas tentando sobreviver à solidão. Talvez seja isso que, no final, cause um efeito positivo no espectador: ele acompanhou um pouco de múltiplas trajetórias em que os problemas dos personagens estão registrados, mas viu pessoas que tentavam demonstrar que sobreviveram mantendo a dignidade, um valor importante para o grupo social a que pertencem. Embora as histórias relatadas falem de existências prosaicas, não se deve condenar a

autoestima que elas demonstram.

A questão da sobrevivência à solidão leva à comparação com outras sociedades estudadas pelos etnógrafos, nas quais a questão principal que direcionava o olhar do leitor era saber como povos sobreviveram à escassez de recursos naturais e instrumentais ou às invasões promovidas por sociedades militarmente mais avançadas. B. Malinowski (1976) aprofundou a questão quando, após dar as orientações de como o trabalho de campo deve ser feito, colocou o que seria o objetivo maior para o etnógrafo. Reproduzo o texto ao qual me refiro:

Cada cultura possui seus próprios valores; as pessoas têm suas próprias ambições, seguem a seus próprios impulsos, desejam diferentes formas de felicidade. (...) Estudar as instituições, costumes e códigos, ou estudar o comportamento do homem, sem atingir os desejos e sentimentos subjetivos pelos quais ele vive, e sem o intuito de compreender o que é, para ele, a essência de sua felicidade, é, minha opinião, perder a maior recompensa que se possa esperar do estudo do homem (Malinowski 1976: 34).

O *Edifício Master* não prova que as pessoas são felizes ou tristes em sua solidão – se admitirmos que os moradores do prédio são solitários, como quer W. Lima Jr. Mas o espectador sente que recebeu aquela que é a maior recompensa do estudo do homem. Mesmo que o documentário não seja um trabalho científico, entendo que as narrativas de histórias de vida representam um objeto fundamental para o trabalho etnográfico nas metrópoles, pois são o melhor meio de conseguir a resposta à questão de como as pessoas sobrevivem à solidão e outras pressões da vida urbana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. 1994. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- CARROL, N. 2005. “Ficção-não e cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual”. In. RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema* vol. 2. São Paulo: Senac, pp. 69-104.
- CRAPANZANO, V. 1995. “A cena: lançando sobre o real.” *Revista Mana*, 11(2): 357-384.
- MALINOWSKI, B. 1976. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural.
- SIMMEL, G. 2009. “As grandes cidades e a vida do espírito”. In: *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, pp.
- VELHO, G. 1973. *A Utopia Urbana*. Rio de Janeiro: Zahar.

FICHA TÉCNICA DO FILME

Nome do filme: Edifício Master.

Diretor: Eduardo Coutinho.

País: Brasil.

Ano: 2002.

Produtor: Vídeo Filmes.

Comentadores: Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. E Consuelo Lins.

Produção executiva: João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos

EDIFÍCIO MASTER: WALLS, WINDOWS AND SOCIAL LIFE

ABSTRACT

This paper covers the memories of the current city of *Pirenópolis/GO* on the conflict occurred in the historical archaeological site of *Lavras do Abade* in the year of 1887. Theories on collective, cultural and social memory are discussed, as well as the im-plementation of these three concepts in the understanding of the interviews conducted, the study of cultural events, the aspects of forgotten places and use of material culture by the community.

KEYWORDS

Edifício Master (the movie), biography, urban anthropology.

SOBRE A AUTORA

ANA LÚCIA MODESTO

Doutora em Ciências Sociais pela UNICAMP, é professora do Departamento de Sociologia da UFMG. Suas áreas de interesse, além de Cinema, incluem Ética Social, Indústria Cultural, Conhecimento e Antropologia e Mal.