

## 4

### A diluição da cidade

#### 4.1

##### Um Edifício Master para um Rio de Janeiro ausente

Segundo Carlos Lessa, em *O Rio de todos os Brasis*, as décadas que se sucederam a 1920 até 1960 marcaram um período de riqueza e prosperidade para a cidade do Rio de Janeiro. Seguindo a proposta ditada pela Reforma Passos, as reformulações urbanas continuavam transformando a cidade dirigindo o olhar, dessa vez, cada vez mais em direção ao Oceano Atlântico. Foi nesse período também que o Rio de Janeiro expandiu-se pelos subúrbios, povoando bairros como Campo Grande, Guaratiba, Jacarepaguá, Santa Cruz, Inhaúma, Irajá e Vargem Grande.

Durante tal período, inúmeros complexos industriais foram inaugurados na cidade. Grande parte da promessa modernizadora trazida pela Proclamação da República ganha corpo naqueles anos. Apesar de industrializar-se de forma promissora, vale ressaltar, entretanto, que:

Desde a primeira guerra mundial, São Paulo lidera a produção industrial e, apesar de crescer, o Rio vê a distância relativa das respectivas bases industriais ser ampliada, para não lembrar a espantosa diferença no campo agrícola. Porém, o Rio – concentrando serviços sofisticados, com o núcleo de comando do sistema bancário, sediando os escritórios centrais da maioria das grandes empresas, sendo o portal dos visitantes nacionais e estrangeiros, e alimentado por contínuas e crescentes injeções de gasto público – pareceria ter assinado um pacto com a eterna prosperidade. (LESSA: 2001, 237-8)

A prosperidade era sentida com mais vigor ainda após a Segunda Guerra Mundial. Sentindo-se parte do Eixo vencedor da guerra, o Rio, na década de 1950, viveu o momento de maior consolidação do seu prestígio urbano com o bairro Copacabana, “glamourosa manifestação da cidade”:

Na memória dos mais idosos cariocas, nos anos 50 ainda estava viva a demolição da cidade pestilenta e a implantação do Centro Parisiense. Lembavam-se de Copacabana como um areal, com pitangueiras e cajueiros. Havia visto a praia, delineada pela elipse da Avenida Atlântica, converter-

se em outro pródigo urbanístico e arquitetônico: a Copacabana Princesinha do Mar. (LESSA: 2001,238)

Nesse compasso “desbravador”, a população metropolitana saltava a olhos nus. Na década de 1930, o Rio tem por volta de 1.380,000 mil pessoas; em 1940, 1.747,000 mil pessoas; na década de 1950, 2.336,000 mil. Até atingir a marca de 3.140,000 mil pessoas na década de 1960. É importante ressaltar que esse “salto populacional”, dessa vez, não tem o imigrante estrangeiro como o maior componente. A partir dessa fase, há uma acelerada migração inter-regional cujo destino é o eixo Rio - São Paulo.

Copacabana é o símbolo principal da continuação da reforma urbana iniciada no início do século XX com a inauguração da Avenida Central. A continuidade das reformas tinha como fim alcançar dois objetivos: riscar, de uma vez por todas, a velha cidade colonial do mapa do Rio de Janeiro e exibir, o máximo possível, a paisagem natural conquistada e urbanizada da nova cidade.

A extinção da “velha” cidade colonial traçou um longo ciclo de demolições, remanejamentos, desmontes. O Morro do Castelo, lugar de “fundação” e consolidação da cidade foi mantido durante a Reforma Passos, mas continuava sendo visto pelos urbanistas como uma marca do atraso e do nosso passado arcaico e rural, até que:

Para palco inequívoco da modernidade da cidade foi realizado o desmonte do Morro do Castelo, a ruptura simbólica e radical da cidade com seu passado. O simbolismo é integral quando se tem presente que com o material do desmonte foi feito o aterro onde está instalado o Aeroporto Santos Dumont. O desmonte iniciado por Carlos Sampaio em 1920 somente veio a ser concluído por Dordsworth Martins, entre 1937 e 1945. Com esta remoção o mais importante registro colonial do Rio havia sido dissolvido. Com ele desapareceu a antiga igreja do Colégio dos Jesuítas. Foi também abaixo a Igreja dos Capuchinhos, freqüentada pela elite social e pelo povo, lindeira ao trabalho das lavadeiras e vizinha ao cotidiano dos candomblés. (LESSA: 2001, 240)

Seguindo-se ao desmonte do Morro do Castelo, deu-se a demolição do Morro de Santo Antônio, durante a década de 1950, cujo material retirado viabilizou boa parte do aterro do Flamengo, demarcando uma série de novidades urbanísticas que, com o *glamour* de Copacabana, tinham a praia como a paisagem principal:

Tal movimento da cidade, apropriando-se da paisagem e exibindo-a para a sua glória, prosseguiu e intensificou-se durante as décadas douradas. Pela Avenida Beira-Mar a cidade domesticou suas praias. As elites, tranqüilizadas quanto às doenças epidêmicas, desceram dos altos para residir na orla marítima. Caminharam em direção às praias oceânicas. Neste movimento constituiu-se Copacabana novo foco de atenções sobre o Rio. (LESSA: 2001, 243)

A inauguração do Copacabana Palace, em 1923, agregou um novo valor simbólico ao bairro, que logo associou a sofisticação urbana à disponibilidade e acessibilidade imediata da praia e das belezas tropicais.

Daí em diante, a partir dos anos 20, Copacabana dá início a sua verticalização com a construção de inúmeros prédios familiares e diversos estabelecimentos comerciais entre as ruas Nossa Senhora de Copacabana e Barata Ribeiro. O charme de Copacabana residia no fato de reunir as atividades lúdicas à beira-mar com a sofisticação da vida urbana que se passava ao redor. É nesse momento que a cidade deixou de ser a cópia tropicalizada de Paris, segundo Carlos Lessa, onde o conforto e as facilidades da vida urbana combinam-se a domesticação e à apropriação das belezas tropicais.

Entretanto, os “anos dourados” foram chegando ao fim para Copacabana. Sua trajetória aponta para a decadência e para a degradação do bairro. O desejo de morar perto do mar, o “mito” construído em torno da idéia de Copacabana, impulsionou a especulação imobiliária levando Copacabana a um dos bairros mais populosos da cidade. O bairro está localizado na zona sul do Rio cuja densidade é de 143,7 habitantes por hectare, segunda maior densidade da cidade, segundo o Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro – As cidades da cidade – feito pela Prefeitura do Rio em 2005. Por outro lado, Wilson Coutinho comenta o “excesso populacional” do bairro em *Copacabana, cidade eterna*:

Subitamente, a aldeia emigra, expande-se. Já é uma cidade. Os ônibus correm lotados, as lojas abrem as suas portas, a multidão estreita as calçadas, ombros desconhecidos chocam-se com outros ombros. Não se pede desculpas. Como nas grandes cidades, o olhar de um desconhecido peregrina para o olhar do outro. Então, cerra-se os cílios, transfere-se o rosto para qualquer ponto vago. Finge-se que não se vêem. São cada um os Outros. O que é aquela vida? É solteira, casada? Tem família? Algum amor ou doença? Rápidas iluminações do Outro que não tocam a luz essencial. Depois, um deles salta do ônibus. Não deixará marca. Era apenas uma sombra, um fantasma na vasta moradia do bairro. Agora são os demônios de Baudelaire em todas as esquinas. A vida moderna com os seus choques. Copacabana

não precisou de Houssmann. A sua heroicidade moderna é uma espécie de “demonização”, não de urbanismo. (COUTINHO: 1992, 10)

Wilson Coutinho nos fala da miscelânea cultural em que se transformou Copacabana. Com imigrantes de diversos lugares da cidade, do país e do mundo, o bairro traçou seu caminho em direção à pauperização e à decadência como consequência do desejo insaciável de desfrutar as belezas tropicais à beira-mar.

O momento inglório para Copacabana, portanto, é quando esta se torna vítima do próprio mito que a concebeu. Quando todos decidem migrar para lá, morar à beira da praia, na Princesinha do Mar, o bairro passa a abrigar não mais apenas as parcelas privilegiadas da sociedade burguesa, mas também gente de toda sorte que reuniu traficantes, prostitutas, camelôs, estudantes, artistas, errantes e afins.

Em 1958, Rubem Braga escreve *Ai de ti, Copacabana* em tom premonitório:

1. Ai de ti, Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera de teu dia, e tu não viste; porém minha voz te abalará até as entranhas.
2. Ai de ti, Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do Mar, e cingiram tua fonte com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vãs no seio da noite(...)
19. Pois grande foi a tua vaidade, Copacabana, e fundo foram as tuas mazelas; já se incendiou o Vogue, e não viste o sinal, e já mandei tragar as areias do Leme e ainda não vês o sinal. Pois o fogo e a água te consumirão (...)
22. Pinta-te qual mulher pública e coloca todas as tuas jóias, e aviva o verniz de tuas unhas e canta a tua última canção pecaminosa, pois em verdade é tarde para a prece; e que estremeça o teu corpo fino e cheio de máculas, desde o Edifício Olinda até a sede dos Marimbás, porque eis que sobre ele vai a minha fúria, e o destruirá. Canta a tua última canção, Copacabana!<sup>39</sup>

A “miscelânea cultural”, trazida pelo excesso populacional como consequência da especulação imobiliária em torno de Copacabana, habitou os quarto-e-sala, os miniconjugados e as vagas nos apartamentos. Em todo o bairro, foram construídos edifícios capazes de abrigar inúmeros micro-apartamentos cujo preço viabilizaria a chegada da “gente de toda sorte”, como já mencionei. É nesse

<sup>39</sup> A citação “*Ai de ti, Copacabana*” foi transcrita de acordo com a forma poética de Rubem Braga.

instante que Copacabana canta a sua última canção e nasce o objeto de interesse de Eduardo Coutinho: o Edifício Master.

Localizado a uma quadra da praia, em parte nobre do bairro, o Master abriga por volta de 500 moradores em 276 mini-conjugados, divididos em 23 apartamentos por andar. Durante um mês, a equipe de Coutinho habitou o Master, entrevistando, observando e pesquisando a vida no prédio. A movimentação dos habitantes no Edifício Master foi filmada em uma semana, o que originou uma série de entrevistas.

A cena que dá início ao filme é peculiar: vemos a equipe de filmagem de Eduardo Coutinho chegar ao Edifício Master acompanhada dos mais diversos equipamentos cinematográficos através da imagem das câmeras de vigilância contidas no Master. Não só, a partir daí, afirmam para nós que se trata de um filme, como também o lugar onde a câmera de Coutinho adentra é um lugar já monitorado e vigiado pelos modernos mecanismos de controle audiovisuais.

Consuelo Lins, que trabalhou na produção de *Edifício Master*, comenta o excesso de controle no Master em *O documentário de Coutinho: televisão, cinema e vídeo*: “A vigilância concreta que atinge a equipe é vivida de forma bem mais aguda pelos moradores. Foi gerada tanto pela insegurança e a violência comum a qualquer cidade brasileira”. (LINS: 2004,153). A violência, assim como a solidão e o “enclausuramento urbano” em Copacabana, são temas recorrentes na fala de quase todos os “personagens” do Edifício entrevistados. Assaltos, assassinatos, suicídios, prostituição e a condição de “estar sozinho no mundo” são relatados freqüentemente no filme.

Sotaques provenientes dos mais variados estados do Brasil expressam-se na obra de Coutinho. Os moradores do Master são, resumidamente, ecléticos também na profissão declarada: camelô, garota de programa, estudante, músico, aposentado, doméstica, treinador de futebol, animador de festa infantil e esotérico. Com isso, sabe-se que:

Havia no prédio uma diversidade muito grande de moradores e também a perspectiva de mudar de horizonte social, deixar a favela por uns tempos e voltar-se para um universo até então distante do cinema de Coutinho e também da produção de documentários no Brasil – que pouco se interessou pelas camadas médias da população. (LINS: 2004, 140)

Muitos dos moradores do Master chegaram a Copacabana esperando encontrar lá as promessas só antes recebidas através da imagem do cartão-postal. Portanto, grande parte, pelo menos do universo entrevistado, são pessoas que emigraram de outros estados (principalmente Minas Gerais e os estados do Nordeste) e vindos também da zona norte do Rio de Janeiro, com a certeza de que habitar a zona sul do Rio seria o início de uma vida melhor. Porém enganaram-se.

Na fala dos moradores, apesar da melhoria recente realizada pelo novo administrador do Master<sup>40</sup>, o que se percebe é um misto de solidão, claustrofobia, reclusão, anonimato e o paradoxo que se estabelecia entre a invisibilidade (por não ser conhecido) e a visibilidade (por ser vigiado).

Entretanto, depois de contextualizar o universo do Edifício Master na cidade e apontar alguns dados interessantes do filme de Eduardo Coutinho, é importante demarcar o lugar de onde parto e que justifica o documentário *Edifício Master* no corpus deste trabalho: Coutinho resolve fazer um filme sobre a vida na cidade do Rio de Janeiro – com suas intempéries, frustrações, neuroses e diversidades – num lugar como Copacabana, que já foi (e ainda é) um dos principais cartões postais da cidade. Muito embora, a cidade no filme de Coutinho, apesar de mencionada constantemente pelos moradores do Master, desaparece completamente de cena: “Em Edifício Master não há mais qualquer visão do exterior – das janelas dos conjugados vêem-se apenas outras janelas; no Master, o mundo desapareceu”. (LINS: 2004, 153)

Daquele universo cultural de que se falava nos primeiros capítulos deste trabalho no qual o Rio de Janeiro era exibido excessivamente, seja com orgulho ou desconfiança, como nos filmes do começo do século XX e em *Ônibus 174*, respectivamente, deparamo-nos agora com *Edifício Master*: a cidade está ausente.

Para refletir sobre o desaparecimento da imagem da cidade, no momento em que ela mesma está sendo representada, tenho como objetivo desenvolver três linhas de hipóteses: 1) a cidade tornou-se impossível de representar. 2) a cidade só é representável através dos rostos que a habitam. 3) a cidade se converteu em apenas uma idéia, um conceito, em *idades invisíveis*.

---

<sup>40</sup> Sérgio, o administrador do Edifício Master, quis transformar o Master num “prédio familiar”, como ele mesmo afirma em seu depoimento. E segundo ele e alguns moradores, conseguiu. Onde antes havia mulheres caídas no chão e filas nos apartamentos para garotas de programas, agora existe um lugar limpo, vigiado e “bonito”.

A primeira hipótese, desenvolvida no tópico do capítulo anterior, 3.2.3 O legado de *Estorvo*, aponte para a impossibilidade de identificá-la, de defini-la pelo estado de imprecisão da imagem das cidades contemporâneas que são, em essência, todas muito similares. A cidade cosmopolita mundializada é tanto Havana, Lisboa, Rio de Janeiro ou outra qualquer, assertiva presente inclusive já no título *Todas as cidades, a cidade* de Renato Cordeiro Gomes.

A segunda hipótese é desenvolvida quando abordo *Ônibus 174*. De certa forma, da mesma maneira que Padilha foi buscar no rosto de Sandro uma explicação para o caos urbano da cidade do Rio de Janeiro, Coutinho tenta expressar a diversidade social, cultural e econômica do bairro de Copacabana através dos microcosmos, dos “mundinhos”, de seus personagens. Entretanto, quando em *Ônibus 174* havia um diálogo constante entre o rosto e a cidade, pois, ao mesmo tempo em que a imagem de Sandro era reexaminada constantemente, a *imagerie* da cidade do Rio de Janeiro também o era, em *Edifício Master*, a imagem da cidade é “esquecida” ou não se consegue mais ser captada a não ser pela mediação das histórias de vida relatadas nos depoimentos dos entrevistados.

A imagem da cidade torna-se uma idéia, um conceito falho e subjetivo que muda de acordo com o personagem. O Rio de Janeiro torna-se uma *cidade invisível*, uma cidade imaginária que desaparece de cena e só se consegue captar através da imaginação, através da fala daqueles que a habitam e a habitaram.

## 4.2

### As cidades invisíveis de Eduardo Coutinho

O diretor de *Edifício Master* parece ter partido dos mesmos questionamentos que motivaram Nelson Brissac no artigo “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?”, publicada na *Revista USP*, em 1992.

A própria pergunta que deu origem ao título incita uma série de argumentos que pensam o estágio atual da cidade, levando-nos à seguinte conclusão: “Hoje nem a cidade – sem rastros e sem história – nos habita, nem os homens – que não sabem mais ver – habitam a cidade. A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre” (PEIXOTO: 1992,72) Para Brissac, a paisagem das cidades se transformou numa mancha urbana indefinida e imensurável, impossível de representar. O autor vai buscar em Walter Benjamin uma tentativa de

redescobrir a paisagem, uma maneira de “ler” a cidade. O autor de *Paisagens urbanas* chega, portanto, a três personagens da cidade, capazes de um olhar mais atento, “paisagístico”, apurado:

Não por acaso o primeiro destes paisagistas é aquele que caminha pelas ruas, o *flanêur*. À deriva pela cidade, ele tem de achar suas pistas como quem marcha através da selva. ‘Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas: a cada passo, menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de uma nome de rua’. (...) Mas também o viajante possui este olhar capaz de metamorfosear cidades estrangeiras em paisagem. (...) Para o recém-chegado, cada calçada se transforma num rio caudaloso, cada prédio num sinal trigonométrico, cada praça num lago. (...) A criança é o terceiro alegorista da cidade. Seu olhar também a converte em paisagem. Desta vez incrustada na memória (...) Mas esta capacidade de apreender aquilo que desponta no longínquo, esta exigência de distância que é própria do paisagista, é um olhar hoje em extinção. A tendência no mundo moderno, da reprodução técnica, da cópia, é se apropriar das coisas. (PEIXOTO: 1992, 72-3)

Em sua vez, *Edifício Master* é um filme que “se apropria das coisas”, que enxerga demasiadamente de perto, que exemplifica exatamente esse olhar que se perdeu do qual Brissac nos fala. O filme de Coutinho, se lhe fosse interpelado a mesma pergunta que motivou Brissac no artigo mencionado, responderia, entretanto, que a alma dos lugares **não** se perdeu. O sopro de vida, impossível de ser captado na paisagem urbana indefinida e imprecisa, só é perceptível no rosto dos seus habitantes, na fala daqueles que constroem a cidade subjetivamente.

Assim como Win Wenders em “A paisagem urbana”, Brissac quer refletir sobre as imagens contemporâneas que perderam a profundidade, que não exigem mais o nosso olhar, pois não há mais nada para ser revelado. Na ânsia de ver tudo, o olhar se perde e não enxerga além:

As coisas não revidam mais ao nosso olhar (...) Enquanto o sonhador romântico petrifica a paisagem na moldura de imagens esvanecidas, o poeta tem o dom de conjurá-la sob uma nova chamada, de reinvesti-la de poder de revidar o olhar. É o manancial da poesia. É a missão do poeta moderno: em vez de tentar humanizar estas coisas sem marcas, trazer à luz a aura que é própria da mercadoria. Não fugir à fantasmagoria, mas viver no coração da irrealidade, da ilusão. Daí a cidade aparecer, em Benjamin, através de aparelhos de visão. Como imagem. (PEIXOTO: 1992, 74)

Foi exatamente essa cidade que nos aparece como imagem, principalmente, hoje, no mundo contemporâneo em que tudo é mediado por uma representação, por um simulacro do real, que o trabalho visou relatar, discorrer e questionar. De certa forma, essa pesquisa parte do “coração da irrealidade e da ilusão” porque quer falar dessas imagens da cidade que jamais chegaremos a tocar. O filme de Coutinho sublinha, portanto, também esse caráter irreal da imagem: a chegada da equipe de filmagem que vemos através dos equipamentos audiovisuais de controle representa, sem dúvida, a afirmação de que se trata de um filme, de uma representação do real. Dessa forma, *Edifício Master* é um documentário que não foge à sua “fantasmagoria”, vive de uma ilusão – essa imagem cinematográfica fantasma que jamais teremos em nossas mãos – e quer representar também uma ilusão: a cidade subjetiva que só existe na fala de cada um dos personagens da obra de Coutinho.

Com o documentário de Eduardo Coutinho pretendo voltar a tratar de questões mencionadas ainda na “Introdução” desta dissertação, quando se refletiu sobre a própria relação inerente do cinema com a cidade. A sétima arte é, sim, uma manifestação cultural que nasceu junto com a metrópole, com o espaço urbano e guardou para si o dever de representar, prever e anunciar as cidades, como acrescenta Rafael Argullol no artigo “A cidade-turbilhão”:

O cinema nos fez ver, com frequência, hipóteses muito mais contundentes de cidades do que aquelas que nos permitiria imaginar um olho real. Desde a clássica *Metrópole* de Lang até as recentes *Blade Runner* de Scott ou *Céu sobre Berlim* de Wenders, a indiscutível vantagem dos filmes de proposta urbana sobre qualquer outro processo visual se apóia em suas possibilidades totalizadoras. A pintura fez tentativas, mas seus resultados são sempre fragmentários. O mesmo ocorre com a fotografia, inclusive com aquela que faz uso de maiores recursos técnicos. Por outro lado, os projetos urbanísticos, ainda que globais e minuciosos, são por demais esqueléticos, estão desprovidos de carne. Só o cinema alcança, e por vezes antecipa, a história da cidade moderna, chegando ao ponto de a metrópole que se perfilha para este final de século consistir na superposição das diversas possibilidades oferecidas pela cinematografia. (ARGULLOL: 1994, 59)

Portanto, como falar do Rio de Janeiro senão através da imagem que o cinema nos traz dessa cidade? Dessa forma, a premissa que move o caminhar desse trabalho é não só a de que os filmes aqui mencionados representam a cidade, mas também a de que essas imagens são capazes de apontar para qual

direção se dirige a imagem da metrópole carioca. E o filme de Coutinho chega exatamente em uma forma imaginária, subjetiva e abstrata em que se transformou o Rio de Janeiro. Das imagens eufóricas do início do século XX, nas quais as formas urbanas geométricas e as conquistas racionais da civilização são ressaltadas, chegamos ao *Edifício Master* no qual esses traços geometrizar e racionalizadores da cidade são esquecidos para fazer prevalecer o traçado que surgirá das linhas que os passantes irão escrever no chão da metrópole<sup>41</sup>.

Dessa forma, daquela cidade de que falamos no primeiro capítulo, construída pelas Reformas urbanas de Pereira Passos, onde a ênfase estava em fazer ressaltar as conquistas do progresso e da civilização que nos aproximavam dos padrões da racionalidade européia, chegamos à cidade-invisível de Eduardo Coutinho, onde os elementos excluídos do projeto urbanístico é que roubam a cena, pois são, segundo Michel de Certeau, impossíveis de controlar e, por isso, voltam à tona:

Finalmente, a organização funcionalista, ao privilegiar o progresso (isto é, o tempo), provoca a condição do esquecimento de sua possibilidade – o próprio espaço; o espaço torna-se assim o ponto cego numa tecnologia científica e política. É dessa maneira que a cidade-Conceito funciona; um lugar de transformações e apropriações, o objeto de várias espécies de interferência, mas também um sujeito constantemente enriquecido de novos atributos, e que é simultaneamente a maquinaria e o herói da modernidade. Hoje, quaisquer que possam ser os avatares desse conceito, temos de reconhecer que se no discurso a cidade serve como marco totalizante e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana permite cada vez mais a re-emergência do elemento que o projeto urbanístico excluía. A linguagem do poder é em si mesma “urbanizante”, mas a cidade torna-se presa dos movimentos contraditórios que contrabalançam e se combinam fora do alcance do poder panóptico. A cidade passa a ser o tema dominante das legendas políticas, mas não é mais um campo de operações programadas e reguladas. Sob os discursos que ideologizam a cidade, os ardis e combinações de poderes que não têm identidade legível proliferam;

<sup>41</sup> Antônio A. Arantes no artigo “A guerra dos lugares – sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano” discorre um pouco mais sobre esse “caráter enunciativo” – usando conceitos de Michel de Certeau – que o caminhar na cidade de um pedestre qualquer possui: “O deslocamento excita a imaginação. Indaga, perscruta, libera lembranças e emoções. Faz reviver narrativas e flagrantes de experiências passadas. Leva ao encontro de referências pessoais e dos lugares de memória social (...) O caminhar permite a recolha de fragmentos de histórias pessoais e do lugar. (...) Neste sentido, caminhar pela cidade é decifrar aos poucos, e pelo movimento, um palimpsesto. Reconhecendo e colocando em relação textos anteriormente escritos a muitas mãos, o transeunte vivifica o resultado de um trabalho social graças ao qual se mantêm, pontilhando o tecido urbano, alguns fragmentos que perduram. Outros traços, por processo análogo, são apagados”.

sem pontos de apoio, sem transparência racional, eles são impossíveis de administrar. (CERTEAU: 1994, 26-7)

A cidade de *Edifício Master* é, então, esse espaço urbano “impossível de administrar”, o Rio de Janeiro que se desejou excluir no projeto da urbanização da capital da República porque quer representar exatamente os “movimentos contraditórios que se combinam fora do poder panóptico” – os mundinhos privados (microcosmos da cidade) onde os sonhos, as loucuras, os desejos e as alucinações são guardados – e que, agora, se tornam uma das forças determinantes das formas e traçados da metrópole carioca. Os “poderes sem identidade”, como foi nomeado por Certeau, aqueles cujo poder público pensava poder controlar, “transbordam” os limites impostos pela racionalidade das “legendas socioeconômicas e políticas” e afirmam-se personagens principais na cartografia da cidade, como já havia feito Sandro, em *Ônibus 174*.

O objeto de interesse fundamental do documentário funda-se, entretanto, numa forma disciplinadora, geométrica e racionalizante de viver na cidade moderna: o Edifício<sup>42</sup>. O diretor vai buscar nesse formato habitacional urbano elementos que o possibilitem “ler” a cidade, ler o bairro de Copacabana: lugar da perdição, das drogas, da prostituição, mas também do *glamour* noturno, dos agitos da metrópole, dos lugares turísticos. *Edifício Master* encerra-se no micro-universo dos apartamentos conjugados, sintomas da privatização da vida na megalópole, da retração do espaço público e aborda os temas mais comuns à vida nas metrópoles: o isolamento, a solidão, o confinamento. Como afirma Rafael Argullol:

Um dos eixos principais em torno do qual se estruturam certas arquiteturas atuais, é o da configuração de um tipo de subcidade regida pelo isolamentismo, a verticalidade e a claustrofobia. O surgimento de micrópoles, seja no interior de velhas metrópoles, seja como catapulta de metrópoles em crescimento, é um dos fenômenos mais preocupantes no que diz respeito à compreensão da dinâmica entre arquitetura e cidade – e, paralelamente, entre arte e tecnologia – face ao iminente fim de século. Tais micrópoles implicam não mais na criação de uma segunda natureza, como era próprio da cidade tradicional (isto é, do “lugar do representar” que relembra o perdido “lugar do habitar”), mas na formulação de uma autêntica

<sup>42</sup> Alguns filmes brasileiros recentes também abordam o edifício: essa forma racional e geométrica de habitar a cidade, por exemplo: *O outro lado da rua* (2004), de Marcos Bernstein – inspirado no romance *Uma Janela em Copacabana* de Luiz Alfredo Garcia-Roza –, *O primeiro dia* (1999), de Walter Salles e o próprio *Central do Brasil* (1998), do mesmo diretor. Nos três filmes mencionados, o edifício, longe de um espaço de convivência coletiva, revela-se como *habitat* privado que esconde tudo aquilo que não pode ser revelado na cena pública da cidade.

cidade ficcional em que a interiorização simulada da natureza acompanha a interiorização, não menos simulada, das funções antigas da cidade. (ARGULLOL: 1994, 61)

E a obra de Coutinho funda-se exatamente nessas micrópoles, em várias cidades ficcionais e tenta captar através da *performance* dos personagens a representação da cidade que sobrepujou suas formas geométricas à medida que “o emaranhado de existências humanas” – para usar a expressão de Italo Calvino – impôs novos limites e fronteiras para o Rio de Janeiro.

Dessa perspectiva, a leitura do filme de Coutinho pode ser enriquecida pelas assertivas de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino que funcionam aqui como lugares teóricos, que se juntam as outras formulações apresentadas ao longo deste trabalho.

Portanto, assim como Kublai Khan, o imperador dos tártaros, esperava o jovem veneziano Marco Polo voltar de suas missões diplomáticas a fim de ouvir os relatos e saber sobre cidades longínquas do império, somos impelidos a permanecer diante de uma tela em movimento enquanto Eduardo Coutinho passeia por territórios de uma micrópole inacessível, continentes privados, cidades invisíveis, construídas pelo imaginário de um qualquer. Como afirma Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade*:

A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história”. O seu livro de registro preenche-se do que ela produz e contém: documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura...que fixam a memória. Cidade e escrita, indissolavelmente ligadas, impulsionam-se pela necessidade de memorização, medida e gestão do trabalho coletivo. (GOMES: 1994, 23)

É exatamente como esforço de um trabalho coletivo que se constrói *Edifício Master*, enquanto filme e registro da cidade, pois o fazer cinematográfico se realiza através do esforço de muitos e o próprio formato que o Rio de Janeiro adquire no filme é construído pelos relatos de inúmeros entrevistados.

A primeira cena mostra-nos a equipe de Coutinho chegando ao Master através da imagem fantasmagórica das telas de vídeo usadas para vigilância e

controle. Esse é o único momento em que vemos a cidade através de imagens já comuns na representação objetiva da vida urbana: a rua, transeuntes, carros.

No seu esforço em representar a cidade, Coutinho congrega inúmeras vozes, imigrantes nordestinos, estrangeiros e outros que vieram da zona norte do Rio. Tenta ordenar os recortes dessa cidade em palimpsesto: “Ler/ escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir a sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação”. (GOMES: 1994, 29)

E nesse esforço de ordenação, de ler a cidade nas dobras (não diretamente através das imagens clichês) dos relatos, o filme escava as camadas de um palimpsesto (o próprio edifício) para encontrar cidades que se misturam entre: a memória e o desejo, ocultando cidades e construindo outras, imaginárias, difusas pelo pensamento esfumado de um idoso aposentado, de um imigrante recém-chegado, de uma prostituta apaixonada. Coutinho quer contar a história da cidade que não está contida na “imagem oficial”, quer revelar os limites da cidade, embaralhados pelas lembranças de um qualquer. Ao invés de preocupar-se com as formas geométricas da cidade, Coutinho opta por discorrer à cerca de cidades que foram ocultadas a partir do advento da civilização e modernização da sociedade carioca, cidades submersas, jogadas para “fora da cena” pelos estratagemas do poder panóptico.

Assim, o primeiro depoimento do documentário é o de Vera, que mora no Master há quarenta e nove anos. Fala-nos de um “antro de perdição” onde mulheres caídas, cafetinas e filas de fregueses se revezavam nas portas das “casas de massagem” que existiam no edifício. Houve suicídios, porteiros assassinados, mortes naturais. O Master, na fala da entrevistada, revela-se uma cidade-submundo preenchida pelo crime, pelas drogas e pela prostituição até a chegada do administrador Sérgio.

Em sua vez, Sérgio nos embala através do seu sorriso doce e do seu olhar austero na “realidade da vida” que, para ele, é sempre “o funeral das ilusões”. O Master, cidade-perdição, se converte num ambiente familiar, num prédio limpo, bonito com o esforço realizado na sua gestão como administrador do edifício. Note-se o componente moral que é um dos fios que costuram os relatos.

Maria do Céu, com seu forte sotaque nordestino, reitera a fala confirmando o Master como cidade-dionisíaca, lugar da bagunça, da desordem, da roda de

mulheres bêbadas que se formava todas as noites e da prostituição. Apontando, porém, para a profunda reforma implantada por Sérgio. E aqui também se instaura, no Edifício Master (alegoria do Rio de Janeiro), mais uma vez, a tensão entre a ordem e a desordem, que marcou a vida e a história da metrópole carioca moderna.

O discurso dos três, de certa forma, se organiza, se repete, confirmando os mesmos símbolos que caracterizam o Master através de lembranças distintas que se revelam, redundantemente, semelhantes, assim como os relatos dos viajantes, descritos por Marco Polo, que tentam descrever Zirma de *As cidades invisíveis*:

Da cidade de Zirma, os viajantes retornam com memórias bastante diferentes: um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira. Na realidade, muitos dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirma são negros, em cada arranha-céu há alguém que enlouquece, todos os loucos passam horas nas cornijas, não há puma que não seja criada pelo capricho de uma moça. A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. Também retorno de Zirma: minha memória contém dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas, ruas de lojas em que se desenham tatuagens na pele dos marinheiros, trens subterrâneos apinhados de mulheres obesas entregues ao mormaço. Meus companheiros de viagem, por sua vez, juram ter visto somente um dirigível flutuar entre os pináculos da cidade, somente um tatuador dispor agulhas e tintas e desenhos perfurados sobre a sua mesa, somente uma mulher-canhão ventilar-se sobre a plataforma de um vagão. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir. (CALVINO: 1990, 23)

Assim, da mesma forma que Marco Polo percebia, ao narrar as cidades, que a sua memória desempenhava uma função fundamental na imagem das cidades, pois ela é redundante para fixar as lembranças de um lugar, Coutinho reitera através da fala dos três primeiros personagens símbolos semelhantes, que redundam uma imagem similar do Edifício Master: lugar de tensão entre a civilização e a barbárie.

Entretanto, logo em seguida, Coutinho apresenta-nos Esther que nos leva a uma incursão na cidade-violenta que se transformou Copacabana. Indefesa, pois, idosa e mulher, Esther, ao andar pelo bairro numa certa hora do dia, foi abordada por homens, segundo ela, bem vestidos, e levada até o banco onde teve todo o seu dinheiro retirado: R\$ 8.000,00. Sua fala é marcada pela violência, pela solidão, pela nostalgia, mas também pela esperança: Esther encontrou no novo companheiro um sentido para continuar a viver.

Renata é jovem, negra, apaixonada. Descobriu no atual namorado a auto-estima que buscou desde que saiu da casa da mãe, quando ainda adolescente, por conta de uma gravidez inesperada que se converteu num aborto traumático. Sonha em ir morar em *Greenville*, cidade-utopia onde o namorado trabalha numa “das mais famosas empresas de associação dos Estados Unidos”.

Já da cidade-saudade de Nadir, imigrante nordestina, só se ouve nostalgia, representada na canção de Lupicínio Rodrigues:

Nunca nem que o mundo caia sobre mim  
Nem se Deus mandar, nem mesmo assim  
as pazes contigo eu farei  
Nunca quando a gente perde a ilusão  
deve sepultar o coração como eu sepultei.  
Saudade vai dizer a ele, por favor  
Como foi feliz o meu amor  
Como eu adorei tempos atrás  
Saudade não esqueça também de dizer  
que você é que me faz adormecer  
para que eu viva em paz.

Coutinho tenta extrair de cada “personagem” o máximo possível; o interesse pela vida privada de cada um se confunde com a trajetória da vida no bairro de Copacabana e com a experiência de viver num micro-apartamento: como chegou ao Master, como é a vida no Edifício, quais as impressões do bairro. Essas são perguntas constantes que se repetem nas respostas dos entrevistados e se revelam também na *performance* de cada um. O diretor parece nos dizer que usando somente a força das palavras seria improvável uma representação “fiel” do Master e de Copacabana, e é por isso que apela para poesias, cantoria, discurso, declamações, assim como Marco Polo, que tentava descrever para Kublai Khan os lugares por onde passara, não a partir de suas formas urbanas racionais, mas a partir de impressões que o remetesse a cidades longínquas do império que o imperador desconhecia e passaria a ter acesso somente pelas descrições do veneziano. A dificuldade de comunicação redundava no oferecimento de imagens, de emblemas, que, em sua síntese, poderiam significar a cidade:

Recém-chegado e ignorando completamente as línguas do Levante, Marco Polo não podia se exprimir de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais, ou com objetos que ia extraindo dos alforjes: plumas de avestruz, zarabatanas e quartzos, que dispunha diante de si como peças de

xadrez. Ao retornar das missões designadas por Kublai, o engenhoso estrangeiro improvisava pantominas que o soberano precisava interpretar: uma cidade era assinalada pelo salto de um peixe que escapava do bico de um cormorão para cair numa rede, outra cidade por um homem nu que atravessava o fogo sem se queimar, uma terceira por um crânio que mordida entre os dentes verdes de mofo uma pérola alva e redonda. (CALVINO: 1990, 25)

O conflito que Italo Calvino quer descrever em *As cidades invisíveis*, através das viagens de Marco Polo – que, na verdade, viajava no império da linguagem, dos repertórios que ele revisitava a fim de descrever para o imperador as cidades do império – é a tensão entre um pensamento que estuda e prevê a geografia da cidade, a racionalidade geométrica e um outro, que dá ênfase ao “emaranhado de existências humanas”, como revelado na citação acima em que Marco Polo chega a discorrer a cerca das cidades através de “saltos, gestos... objetos que ia extraindo dos alforjes”. Segundo o autor, as formas da cidade contemporânea surgem dos traços impostos tanto pela racionalidade geométrica como pelas experiências humanas ao viver a cidade.

Coutinho, por sua vez, faz prevalecer em *Edifício Master* as vivências do habitante anônimo, as lembranças, os desejos daqueles que experimentam e modificam o Rio de Janeiro. Copacabana, símbolo consagrado das conquistas da civilização e do progresso, ícone da domesticação da natureza pela urbanização é, hoje, um espaço transformado por aqueles que habitam o bairro: prostitutas, camelôs, traficantes, profissionais liberais, domésticas, dançarinas, técnicos de futebol e aposentados ao lado dos privilegiados que habitam os edifícios de luxo que ainda há. Estes – e não os desejos impostos pelo poder público – é que definem a imagem, os limites e as fronteiras atuais do bairro.

Dessa forma, Coutinho tenta extrair de cada um a descrição da cidade a partir de Copacabana. A forma com que cada personagem experimenta a cidade – registrada nos relatos em primeira pessoa, num testemunho, que também produz subjetividade – é transformada na própria imagem do Rio de Janeiro. O diretor viaja, assim como Marco Polo, e descreve inúmeras cidades, partindo dos gestos, da fala, dos objetos da decoração interior burguesa e nos apresenta as cidades ocultas que compõem a metrópole carioca alegorizada naquele Edifício chamado Master.

Assim, depois de um casal de idosos, Carlos e Maria Regina, juntos há um ano, uma banda de rock recém-chegada de Curitiba e Osvaldo e Geicy, casal que

se conheceram através de um anúncio no *Balcão*, o diretor nos apresenta Daniela, jovem professora de inglês que sofre de neurose, sociofobia, claustrofobia e paranóia, como conseqüência da imersão diária que precisa enfrentar ao cruzar o bairro, segundo o seu próprio depoimento esclarece. *Opian dreams* é o texto escolhido por Daniela a fim de expressar sua ligação com a cidade:

Campos verdes  
Mente brilhante  
Futuro brilhante,  
se conseguirem alcançá-la  
deixem com que ela se torne uma escultura  
e a libertem da cultura  
de terceiro-mundo.

Daniela nos fala também de um quadro que pintou, *Floresta do meu desespero*, onde fala de paranóia e desamor; discorre sobre os olhares da selva de pedra que sempre a vigiam e da floresta, lugar dúbio que representa não só o oxigênio, como também o mistério, o enigma. Na cidade-paranóia de Daniela, as calçadas são muito estreitas e existem pessoas demais.

A câmera de Coutinho invade territórios privados, especula sobre a vida de Roberto, camelô em Copacabana, Alessandra, mãe solteira e garota de programa, Antônio Carlos, que trabalha desde os oito anos, o casal Rita e Lúcia, para nos apresentar então Jasson, imigrante nordestino, compositor de *Favela* que nos leva a visitar uma outra cidade, iluminada pela luz da lua, mas onde se sofre de dia e de noite é feliz:

Só mesmo quem vive lá na favela  
Reconhece os encantos dela  
Só vendo a lua perto da janela  
A gente vê como a lua é bela  
A gente gosta mais da favela  
Samba só é verdadeiro  
Quando é feito num terreiro  
Terreiro de chão batido  
O pandeiro faz cadência  
As morenas, continência  
Está tudo resolvido  
Todo mundo então se cansa  
Da luta do dia inteiro  
Quem carregou lata d'água  
Fez comida em fogareiro  
Quando a roda está formada  
Ninguém pensa mais em nada

E a própria lua no céu  
 Não anda, fica parada  
 Desconfio que essa lua  
 Pensa como ele diz:  
 É um povo que sofre de dia,  
 Mas samba de noite é feliz.

Da cidade-favela de Jasson, recorto a fala de Eugênia, eclética como a cidade: poeta, animadora cultural, esotérica. Ela abrevia e nos resume suas impressões do Master e de Copacabana e nos leva a visitar a metrópole onde é a disciplina racionalizante, a praticidade das habitações modernas que determinam a vida dos habitantes:

Terceiro, segundo, primeiro  
 quarto, cama, colchão  
 gente, térreo, chão  
 rua, asfalto, carro.

A câmera de Coutinho continua encerrada no Edifício Master. A paisagem da janela nos leva a outra janela, a outro “Edifício Master”, a outra cidade reclusa no universo privado, no “mundinho” pequeno de um anônimo qualquer. O Rio de Janeiro desaparece, está completamente ausente enquanto paisagem urbana objetiva e visível e é trazido à cena apenas pela fala dos entrevistados e pelas perguntas do diretor. Invisível, o Rio de Janeiro transforma-se em muitas cidades, subjetivas, narradas pela confusão da memória, representada pela poesia de um autor desconhecido, pela música de um compositor sem prestígio, pela fala de uma estudante sem esperança. São muitas cidades...:

Rio 40 graus, cidade maravilha, purgatório da  
 beleza e do caos.  
 Capital do sangue quente do Brasil.  
 Capital do sangue quente, do melhor e do pior  
 do Brasil.  
 O Rio é uma cidade de cidades misturadas,  
 O Rio é uma cidade de cidades camufladas.

(Rio 40 graus, Fernanda Abreu, Fausto Fawcett, Laufer)