

**A construção da cidade:
experiência e representação no documentário *Edifício Máster*.**

MIRELA SOUTO ALVES*

1. INTRODUÇÃO

Vivemos em uma cultura dominada por imagens, na qual a mídia tem um papel fundamental na produção de narrativas que criam um universo de ilusão e simulacros (BAUDRILLARD). É a chamada era pós-moderna, época das grandes transformações, regida pelas determinações da economia de mercado e pelo avanço do processo tecnológico que tem como base e suporte a informação digital, o monitor, a televisão – a tela. Todo esse quadro vem se formando ao longo do desenvolvimento de uma sociedade industrial capitalista, na qual a cultura passa a ser coextensão da própria economia (JAMESON).

Nesse sentido, os valores dos sujeitos sociais também se transformam e, conseqüentemente, a cultura também muda, posto que ela acompanha as mudanças de paradigmas dos sujeitos. Assim, surgem novos comportamentos, novas expectativas, todos correspondendo a princípios urbanos e capitalistas, o que marca o desenvolvimento do processo de comunicação de massa e da Indústria Cultural. Esta é constituída por um conjunto de empresas e instituições cuja principal atividade econômica é a produção de cultura, com fins lucrativos e mercantis.

Sob a ótica de Adorno (1997), a Indústria Cultural impede a formação de indivíduos autônomos, capazes de julgar e de decidir conscientemente. “O que passou a reger a sociedade foi a lei de mercado. Na indústria cultural tudo se torna negócio”. Para Jean Baudrillard já não se pode mais separar o domínio econômico do ideológico, segundo ele,

Tanto na lógica dos signos como na dos símbolos, os objetos deixam totalmente de estar em conexão com qualquer função ou necessidade definida, precisamente porque respondem a outra coisa diferente, seja ela a lógica social, seja a lógica do desejo, as quais servem de campo móvel e inconsciente de significação (BAUDRILLARD, 1995, p.11).

Assim, na visão do autor não consumimos mais coisas mas sim signos. Para ele, o que importa em cada signo não é sua utilidade mas o seu significado social, não diante dos indivíduos e sim de outros objetos que se autonomizam e tornam-se regidos apenas pela lógica do mercado.

A pós-modernidade se inscreve nesse contexto, no qual a inclusão de todas as culturas como mercados consumidores tornou-se uma realidade. Logo, a produção cultural deixa de ser local e torna-se global. Segundo Hall (2001), desde o início do século XX, vive-se uma verdadeira "revolução cultural", haja vista que atualmente há um domínio das atividades relacionadas à expressão ou comunicação de significados. Essas atividades são, a rigor, marcadas pela lógica da mídia e de toda a tecnologia que ela utiliza. O cinema é um exemplo de veículo midiático que caracteriza esta "revolução", já que é responsável pela produção de sentido e conseqüentemente do imaginário social.

Na cultura contemporânea existe uma preocupação intensa também com o lugar, o espaço dos (e produzidos pelos) meios de comunicação na sociedade e, especificamente, em relação à comunicação como um espaço permeado por significações. É fácil percebermos que a revolução tecnológica renovou o interesse pelo conceito do tempo e do espaço na sociedade capitalista da pós-modernidade e das transformações introduzidas pela globalização. Para Barbero (2004), os fatores inerentes ao mundo globalizado são justamente "os novos modos de inserção no (e de percepção de) tempo e espaço, com tudo o que implicam de descentralização concentradora de poder e de um desraizamento que leva à hibridização das culturas" (BARBERO, 2004, p.60). Isso explica o crescente interesse pelas representações da sociedade urbana e a maneira como é tratada a imagem da cidade.

Estudar a cidade, pois, torna-se, relevante não apenas pelo seu crescimento acentuado, mas também porque constitui um tema fundamental para os modernos. A urbe tornou-se uma paisagem inevitável, um pólo de atração e de expulsão, paradoxalmente, uma utopia e um caos. Sem dúvida foi traço forte na pauta das vanguardas históricas do início do século XX, e ainda continua, no início deste século, a ser um problema, objeto do debate pós-moderno, numa época em que a era das cidades ideais foi extinta (GOMES, 1994).

Assim, a representação do espaço urbano está presente não só como temática para estudiosos e pesquisadores da pós-modernidade, mas também para o cinema e outras linguagens como a literária e a documental.

O documentário brasileiro, de forma geral, quase sempre optou por abordar as camadas pobres e excluídas da população brasileira. Nos últimos anos, porém, por conta do hibridismo, tanto da linguagem quanto da estética, entre cinema, literatura, TV e vídeo e também por conta da complexa relação entre o real e o ficcional, esse quadro vem se modificando. Hoje em dia, os chamados “temas subjetivos” começaram a surgir no cenário audiovisual brasileiro, principalmente com Eduardo Coutinho.

É nesse contexto que pretendemos discutir sobre a representação da imagem urbana no cinema, utilizando como corpus de análise o documentário *Edifício Máster* (2002), de Eduardo Coutinho.

2. CINEMA, ESPAÇO URBANO E MEMÓRIA

A relação que cinema mantém com a cidade não é atual. Ela existe desde a exibição do primeiro filme, que, a rigor, se desenvolveu dentro do espaço urbano (da cidade) proporcionando uma audiência também urbana a um espaço (lugar) de recepção. Assim, nascido com as grandes cidades, o cinema então constitui-se como construtor do espaço urbano. “O momento da história das cidades, contemporâneo ao cinema, adota um modo de representação que coincide como os modelos cinematográficos, ou se inspira neles” (COMOLLI, 1994:153).

Pelo fato de o cinema ter uma relação íntima com o meio urbano, desde suas origens, a investigação interligada entre o cinema e a cidade possibilita um conhecimento mais detalhado das relações entre espaço, tempo e cultura, arquitetura e representações. Mumford (1934) já salientava,

O cinema com seus close-ups e sua vista sinóptica, com seus recursos de tornar eventos sempre presentes através da câmera-olho, com sua fora espacial de exibir o tempo, com sua capacidade de representar objetos interpenetrados e localizar ambientes distantes numa imediata justaposição e, finalmente, de representar elementos subjetivos, distorções e alucinações é, hoje, a forma de arte capaz de representar em diferentes graus de concretude o mundo emergente de nossa cultura (MUMFORD, 1934, p.15).

Considerado, pois, como um meio responsável pelas representações do mundo, o cinema, enquanto (re)produtor de imagens, pode ser entendido como um sistema complexo incorporando tanto tecnologia como “discursos” da câmera, da iluminação, edição, cenário e som (TURNER, 1997).

Assim, as representações audiovisuais possibilitam o reconhecimento e a identificação com o real em movimento. Elas estabelecem relação entre o visível e o invisível, o que permite uma interação entre a imagem (forma) e a sua significação (conteúdo). Venturi é enfático ao dizer que “Descrever não é o que se pede ao cinema. O objetivo do cinema é provavelmente o de mostrar o invisível. Se descrevemos uma cidade que já podemos ver com nossos olhos, isso não nos acrescenta nada” (Apud. COMOLLI, 1994, p. 150). Nas palavras de Christine Boyer, “(...) a imagem da cidade é conceito abstrato, uma forma imaginária construída” (BOYER, 1994).

É nesse sentido que o cinema, e em especial o documentário, funciona como arquivo da memória e que pode se tornar uma fonte de pesquisa histórica, do imaginário e da memória coletiva. O cinema-documentário se constitui principalmente como registro, uma testemunha ocular da história. “As imagens documentam uma época, um determinado acontecimento, uma pessoa ou um país e representam cada vez mais a ‘memória’ do século XX” (LANGMAN, 1986, p.31).

A memória é considerada como uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos. Sua força é, ao mesmo tempo, sua fraqueza, porque ela dinamiza a ação em detrimento da pesquisa ‘intratável’ da verdade. A história é conhecimento, o documentário é memória: o testemunho é raramente ausente de suas lembranças, e tentado o mais freqüentemente de as revisitar (GAUTHIER, 1995, p.215).

Além da formação da memória, Halbwachs assinala que as lembranças podem, a partir desta vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs, “é uma imagem engajada em outras imagens” (HALBWACHS, 2004, p. 76-78).

Mesmo enquanto representação, o documentário ainda proporciona a crença em verdades que são incitadas pelo ponto de vista adotado pelo diretor, porque o seu propósito é exercer um impacto no mundo histórico e para isso é preciso o convencimento de que o seu enfoque é preferível, isto é,

a capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera compele-nos a acreditar que a imagem seja a própria realidade rerepresentada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade (NICHOLS, 2005, p. 28).

O que Bill Nichols tenta é nos alertar para a idéia de que documentário deve ser conceituado como representação, uma vez que ele apresenta aspectos ou representações de parte do mundo histórico e simultaneamente os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições que constroem argumentos e estratégias persuasivas para nos convencer.

Portanto, no processo de representação, qualquer linguagem se refere a um referente textualizado e contextualizado, logo, discursivo. Dessa maneira, um romance ou um filme, por exemplo, é, concomitantemente, a presença e a ausência da referência, “uma inserção referencial e a imaginativa invenção de um mundo” (HUTCHEON, 1991, pp. 186 - 187). Ao descrever a experiência urbana na literatura, Paulo Cordeiro Gomes propõe pensar a cidade como um discurso, uma linguagem. Assim,

a cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível a primeira vista; e engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias e uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto a complexidade (GOMES, 1997, p. 179).

Dessa forma, a cidade como narrativa, é recriada pela vivência pessoal e coletiva dos seus habitantes. E como nos diz Canclini (1998), “analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extra textuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (CANCLINI, 1998, p. 151).

Portanto, o cinema, em especial *Edifício Máster*, nos oferece elementos suficientes para uma investigação na qual, busca-se analisar de que forma a cidade é construída na linguagem documental, através dos depoimentos e, em paralelo, das imagens do filme, bem como da atuação dos depoentes e das técnicas utilizadas no cinema documentário, como movimento de câmera, edição, iluminação, planos, enquadramentos, dentre outros. Elementos que, juntos, constroem uma cidade - memória.

Assim, problematizamos esta relação da seguinte maneira: Como se dá a representação da cidade no cinema brasileiro contemporânea? De que maneira a cidade é construída?

3. SOBRE O FILME

O documentário *Edifício Máster*, dirigido por Coutinho, lançado em 2002, é um filme sobre um antigo e tradicional edifício em Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, e que possui em média 500 moradores. A maioria deles pertence à classe média e baixa e são pessoas provenientes de diversos locais e origem, com idades diversas, e com diferentes histórias de vida.

O filme venceu vários prêmios na categoria de melhor documentário como o Festival de Gramado 2002, Troféu APCA 2003 e a Mostra Internacional de Cinema São Paulo 2002, além do Grande Prêmio Cinema Brasil 2003, indicado nas categorias de melhor documentário, melhor diretor e melhor roteiro original.

Para o desenvolvimento da filmagem, a equipe do diretor alugou um apartamento do prédio por um período de sete dias. O edifício tem 12 andares e 23 apartamentos por andar. Ao todo são 276 apartamentos conjugados e um total de 37 moradores foram entrevistados por Eduardo Coutinho e sua equipe, que conseguiram extrair dos depoentes histórias íntimas e reveladoras de suas vidas. O que o filme procura transmitir são pessoas que elaboram e reelaboram suas próprias experiências existenciais, se compondo e recompondo no decorrer da interação com o cineasta. Assim, em *Edifício Máster* a fronteira entre ficção e realidade também é discutida.

Este artigo estuda justamente a cidade que aparece como imagem (memória), sobretudo no mundo contemporâneo, no qual tudo é regido pelas representações e por um simulacro do real. Ou seja, estudamos a cidade que jamais podemos apalpar, uma vez que o filme de Coutinho utiliza esse caráter irreal da imagem. O fato da equipe de filmagem aparecer no documentário através dos equipamentos audiovisuais nos comprova que se trata de uma representação do real. Assim, podemos dizer que *Edifício Máster* também representa uma utopia, marcada pela cidade interior, subjetiva que só existe na fala de cada um dos personagens da obra de Coutinho.

Nesse filme, o diretor procura elementos no espaço urbano que possibilitem “ler” a cidade, ler o bairro de Copacabana. *Edifício Máster* se resume a um micro-universo (ou micrópoles), que são os apartamentos conjugados e aborda os temas mais freqüentes da vida das metrópoles: o confinamento, a solidão, o isolamento, o medo.

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

Desse modo, o edifício, antes de ser um espaço de convivência, revela-se como *habitat* privado, onde, tudo aquilo que não pode ser revelado na cena pública da cidade está escondido nele. Notamos então os mundinhos particulares ou as cidades invisíveis que são construídas pelo imaginário de cada residente. Com isso, o diretor de *Edifício Máster* mostra uma cidade fabulada, que se faz presente através de relatos e memórias de alguns moradores. Mas não podíamos esperar outra coisa de Eduardo Coutinho, afinal, por tradição, seus documentários se estruturam a partir de “conversas” (como ele prefere chamar as entrevistas) e dessa maneira ele não deixa também de ser um personagem, posto que interage com os mesmos durante as gravações e faz questão de deixar registrado esse “momento” filmico. Sendo o documentário em questão criado a partir de depoimentos e interações entre diretor e personagens fica evidente que *Edifício Máster* é construído através de um esforço coletivo.

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’ (GOMES,1994, p.23).

Neste caso, podemos falar então do Rio de Janeiro, se não for pelas imagens de cidade construídas pela memória dos entrevistados?

Foi com o intuito de absorver esses relatos e histórias dos moradores do prédio que Coutinho se interessou em registrar modos de vida das pessoas, a diversidade de experiências e “uma outra forma de estar no mundo, um modo de preservação desenvolvido por homens e mulheres de um prédio de Copacabana para sobreviver na

cidade” (LINS, 2004, p. 146). A intenção do diretor é mostrar as cidades que foram ocultadas e as novas cidades construídas em cada narração, muito mais do que se preocupar com as formas geométricas ou geográficas da cidade.

4. AS CIDADES INVISÍVEIS DO MÁSTER

Antes de mais nada, o documentário em questão procura dar voz a fragmentos da vida de pessoas que tem em comum o fato de morarem num mesmo espaço, mas que se revelam extremamente distintas. O que nos chama a atenção, entretanto, é que o bairro não aparece em nenhuma imagem de rua, lojas ou calçadas, ele é identificado através das menções dos entrevistados aos assaltos, fobias, multidões e até mesmo ao comércio do sexo. Por isso mesmo, mostra a claustrofobia não só por parte dos que estão depondo, mas das próprias imagens sempre muito fechadas, escuras, janelas cheias de grades, corredores apertados, como se o espaço físico não pudesse comportar tantos moradores.

No decorrer do documentário, que se dá em torno dos 37 entrevistados, diversas representações de cidade (do Rio de Janeiro) aparecem e se misturam em cada depoimento, cada história, em cada memória. Alguns foram de suma importância para a nossa pesquisa como por exemplo o depoimento de Vera, a primeira entrevistada. Ela conta que mora no Máster há quarenta e nove anos. Reside ali desde o primeiro ano de idade e nunca morou em outro edifício, mas já se mudou muitas vezes de apartamento. Ao todo foram 28. Revela ainda que já presenciou cenas de cafetinas que se revezavam nas portas do prédio. Ela conta que nessa época aconteceram suicídios e até porteiros foram assassinados. Assim, podemos entender que, para Vera, o Máster representa uma sub-cidade ou cidade inferior caracterizada pelas drogas, prostituição e crime. Da mesma forma, observamos o relato de Maria do Céu, nordestina, que também descreve o prédio como uma cidade desordenada, “uma baderna”, diz ela, o lugar do centro de mulheres bêbadas e prostitutas que se juntavam todas as noites.

Esta sub-cidade só é modificada quando Sérgio passa a administrar o edifício. Com ele o prédio passa de uma sub-cidade, cidade acabada, perdida para uma cidade cuidada, de sossego. O edifício passa a ser limpo e a ter um ambiente agradável.

Já Esther, mulher idosa, sustenta o discurso da violência em que se transformou Copacabana. Ela nos conta que determinado dia foi abordada e assaltada por homens bem trajados, que a forçaram a ir em casa pegar os cartões para levá-la até o banco e lhes roubar o dinheiro que possuía. Levaram ao todo 8 mil reais. Sua fala parece amedrontada e indefesa, marcada pela nostálgica lembrança desse dia. Notamos então no depoimento de Esther uma cidade-agressora, uma cidade-crime.

Coutinho tenta de todas as maneiras absorver dos seus personagens a descrição de cidade a partir de Copacabana, com as experiências e impressões do bairro e do prédio. Para isso, ele deixa que os entrevistados não apenas contem suas histórias, como também declamem poesias, toquem e cantem, como Nadir e Henrique, que chegam a se emocionar quando cantam e relembram suas histórias. Dessa forma, numa entrevista, em diferentes tons e estilos, “cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo, de um fazer-se imagem ser verdadeiro” (XAVIER, 2003, p. 223).

Num outro momento o diretor nos apresenta Daniela, uma professora de Inglês jovem que se mostra sempre de perfil, evitando encarar a câmera e o cineasta. Ora olha para os lados e ora olha para o chão assumindo ser uma pessoa neurótica e sociofóbica, que não suporta a multidão de gente e o vai-e-vem em Copacabana.

Não sei se são pessoas demais ou as calçadas que são muito estreitas ou uma fusão desagradável dos dois elementos. Fico contente quando subo e desço o elevador sozinha, porque sei que não vou ter que ver ninguém e nem serei vista (Informação Verbal)

Em seus relatos ela também fala de um quadro que pintou por nome *Floresta do meu desespero*, que representa confusão e desamor. Daniela comenta que floresta é um lugar subjetivo e dúbio, representa ar, arborização, mas também é enigma, curiosidade. Sobre a selva de pedra, ela diz que é como um lugar onde há paranóia e invasão e os olhares servem para mostrar que estamos sempre sendo vigiados, assistidos. Além do desenho, ela nos mostra um texto que escreveu e que evidencia, de alguma forma, uma 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.

Através do discurso de Daniela, do texto e desenho, observamos uma representação de cidade conturbada, confusa, perdida.

Para um outro personagem, de nome Marcelo, o Máster também se torna um ambiente confuso, onde, embora seja um só prédio, ninguém conhece ninguém. Para ele, o número de pessoas o incomoda. Temos aí, uma cidade opressora. Assim como para Fabiana, que, embora escutasse a voz de sua vizinha todos os dias (uma criança por nome Tainá), só a conheceu pessoalmente depois de quatro meses.

Para Cristina, uma jovem que teve filho cedo e se mudou de um ambiente tranqüilo e grande para o Máster, a sensação quando se torna moradora do edifício é de medo, aversão. E o que mais a incomoda no prédio é que “dá para escutar muitas coisas que os vizinhos falam”.

Temos então uma cidade-barulho. Além do que, Copacabana, para ela é aterrorizante. “Tenho vontade de matar as pessoas que esbarram em mim. Os ambulantes..os carros”.

Já Laudicéia, que mora com a irmã no edifício, sempre sonhou em morar em Copacabana e, diferente de alguns entrevistados, ela diz que gosta de morar no Máster e que acha um lugar calmo. Em um quadro que pintou, mas que ainda não concluiu, ela mostra a Coutinho a mistura que faz entre Copacabana e Botafogo. Sua intenção é unir os dois bairros num mesmo quadro. Temos então duas cidades numa só cidade, ou ainda a cidade-sonho, que como ela mesma diz: “sou maluca, quero fazer uma coisa que não existe”.

Outra importante depoimento é o de Eugênia, uma animadora cultural e poeta. Ela resume e mistura suas impressões do edifício Máster e de Copacabana. Para ela, o que fica é a leitura de uma cidade moderna, atualizada, onde as habitações se tornam práticas. “Terceiro, segundo, primeiro/quarto, cama, colchão/gente, térreo, chão/rua, asfalto, carro.”

Eduardo Coutinho percorre o Máster, e de janela em janela, procura uma outra cidade oculta no universo particular de cada um. Não temos o Rio de Janeiro visível, em imagens. O documentário reduz as cenas apenas ao edifício, mas a cidade se transforma em várias outras cidades, sendo representada por diferentes pessoas com diferentes

relatos de vida misturados em memória. Copacabana passa então a ser um espaço transformado por aqueles que habitam o bairro.

5. CONCLUSÃO

Levando em consideração o contexto pós-moderno, dominado pela imagem e pelo espetáculo, é fundamental perceber a importância que o cinema adquire nesse mundo contemporâneo, por ser a forma de arte que surge para dar conta dessa nova realidade, do movimento, da urbanização que sofrem as cidades.

Nos últimos 100 anos, o espaço urbano vem sofrendo transformações com o surgimento das tecnologias de comunicação. Na proporção em que os indivíduos interagem entre si e com o espaço construído, novas trocas de subjetividade também surgem. Assim, o cinema representa essas metamorfoses e contribui, ao mesmo tempo, com as mesmas, construindo novas experiências.

Assim, se nos anos 60/70 a cidade serviu como palco para os cineastas que se preocupavam em enfatizar o espaço urbano de uma população pobre e migrante, observamos que nos anos 80 há uma preocupação maior em aproximar o olhar do outro, em dar voz ao “invisível”, chegar mais perto com suas câmeras destes indivíduos tidos como desconhecidos que coabitam os espaços públicos da cidade: os moradores de rua, a prostituição o crime, desenvolvendo os chamados relatos auto-biográficos.

É nesse aspecto que as obras de Coutinho se tornam importantes fontes de estudo, neste caso, em especial, *Edifício Máster*, que nos mostra de que maneira a cidade do Rio de Janeiro é representada ou “lida”. Através do estudo do filme, percebemos que ele apresenta temas sobre o espaço urbano a partir de um sistema simbólico, no qual as imagens urbanas da cidade são construídas como paisagem do imaginário.

Há que se pensar também que,

Em última instância, no caso da representação fílmica da cidade, não é a cidade em si, mas o olhar do cineasta, da câmera que se apresenta enquanto “documento”. Sem dúvida a cidade também emerge, por inferência, deste olhar. Esse olhar, por conseguinte, amplia nosso sentimento e nossa percepção da realidade levando “nossa compreensão do mundo para além da realidade e do mundo dados” (LUZ, 2002, p. 84).

Logo, o que Coutinho faz em seus filmes, muito mais do que tornar seu entrevistado como “objeto” do documentário, é torná-lo sujeito de um filme. Seu cinema preza pelo diálogo, pela expressão dos entrevistados, portanto não apenas pela resposta do personagem àquilo que o diretor pergunta, mas definitivamente prioriza a interação entre sujeito e cineasta.

Em *Edifício Máster* há, ao ser exibido ao público, a formação de novos imaginários de sentimento coletivo do viver nas cidades. Coutinho nos apresenta uma cidade fabulada e imaterial, privilegiando a performance de seus personagens. O que temos, então, são inúmeras representações do Rio de Janeiro dentro do próprio Máster, reveladas pelos depoimentos (verdadeiros ou não) de cada morador.

Portanto, no filme, não vemos uma cidade, mas muitas cidades que representam uma só. Confirmamos, pois, que muito mais do que mostrar as imagens da cidade, no que tange à questão geográfica, o documentário *Edifício Máster* apresenta diferentes cidades, as cidades invisíveis que se tornam visíveis a partir da cartografia simbólica, na qual se misturam o imaginário, a memória e as histórias dos moradores. Assim posto, “As cidades do Rio de Janeiro”, é como também poderíamos chamar *Edifício Máster*.

5. REFERÊNCIAS

ARGULLOL, Rafael. “A cidade-turbilhão”. In: **Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 23: Cidade, IPHAN, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70. 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógios d’Água, 1991.

BOYER, M. Christine. **The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2ed. São Paulo. EDUSP, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. **La Ville Filmée**. Regard sur la Ville. Centre George Pompidou: Paris, 1994.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2008.

GAUTHIER, Guy. **Le documentaire: un autre cinéma**. Paris, Nathan, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Semear*. n.1. Revista da Cadeira Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses, PUC/RIO. Disponível em: <http://www.letas.pucRio.br/cadeira/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 25 ago.2010.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HOLANDA. Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro. J. Olímpio Editora, 1978.

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W., **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HUTCHEON, Linda. O problema da referência. In: **Poéticas do pós-modernismo: História, Teoria e Ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Tradução de Ana Lucia de Almeida Gazolla [et al.]. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LANGMAN, Ursula. O manual de história idealizado. In: **O besteiário de Chris Marker**. Lisboa, Horizonte, 1986.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

LUZ, Rogério. **Filme e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

MARTIN-BARBERO, Jesus. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis (org.) **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. 2. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, desenvolvimento e perspectivas**. Tradução de Neil R.da Silva. 4. ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUMFORD, Lewis. **Technics and Civilization**. New York: Harcourt Brace & Co.,1934.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini de. **Metodologia da pesquisa: abordagem teórico- prática**. Campinas: Papirus, 1996.

TURNER,T. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva Summus: São Paulo,1997.