



A CIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS¹

■ Silvana Oliveri

O problema não é de inventar o espaço, ainda menos de reinventá-lo (...), mas de interrogá-lo, ou, mais simplesmente ainda, de lê-lo; pois o que nós chamamos cotidianidade não é evidência, mas opacidade: uma forma de cegueira, uma maneira de anestesia.

Georges Perec, Espèces d'espaces

O documentário, forma minoritária e marginal do cinema, estabelece uma relação mais direta, próxima e imediata com o mundo em que vivemos que a chamada “ficção”, a forma hegemônica, mais valorizada pela indústria e pelo público em geral. Entretanto, essas duas formas não se opõem, são complemen-

tares, articulando-se de diversas maneiras (GODARD, 1998, p.181). Se o documentário não tem a ficção como forma nem como fim, tem como método ou processo, sendo sempre uma invenção, uma mentira, “mesmo o documentário mais honesto”, declarou Agnès Varda (*apud* PREDAL, 1987, p. 134)². A ficcionalização documentária não acontece pela separação e substituição do mundo vivido ou “real” (como faz, parcial ou totalmente, o cinema de ficção), mas pelo seu entrelaçamento, apreensão e transformação num mundo “imaginário” (VAN DER KEUKEN, 1997, p. 38)³, e seria a única forma de se adentrar numa camada mais profunda da realidade, como explica Jean Rouch (*apud* EATON, 1979, p. 8):

Ficção é a única maneira de se penetrar na realidade - os meios da sociologia restringem-se à realidade exterior. Em “Moi, un noir” eu quis mostrar uma cidade africana – Treichville. Eu poderia ter feito um documentário cheio de figuras e observações. Isso teria sido fatalmente entediante. Então eu contei uma história com personagens, suas aventuras e seus sonhos. (...) quando uma personagem sonha que está boxeando, ele boxeia...o

O documentário, forma minoritária e marginal do cinema, estabelece uma relação mais direta, próxima e imediata com o mundo em que vivemos que a chamada “ficção”, a forma hegemônica, mais valorizada pela indústria e pelo público em geral. E, desde os primórdios do cinema, os documentários vêm filmando as cidades, abordando, segundo pontos de vista sempre singulares, uma grande variedade de aspectos da vida urbana. O presente artigo tenta traçar, sucintamente, o percurso dessa produção que, embora desprezada pelos estudos urbanísticos, teria um grande potencial de enriquecer, e modificar, o debate contemporâneo sobre a cidade.

■ Mestranda no PPG-AU
Universidade Federal da Bahia.
silvanaolivieri@uol.com.br

problema todo é saber manter a sinceridade, a verdade para com o espectador, nunca esconder o fato de que estamos diante de um filme...Uma vez que estabelecido esse pacto de sinceridade entre filme, atores e espectador, quando ninguém está enganando ninguém, o que interessa para mim é a introdução do imaginário, do irreal. Usar o filme para contar aquilo que apenas pode ser contado em forma de filme.

O trabalho do documentário, ao filmar a cidade, não seria, portanto, afirmar ou descobrir uma suposta verdade, dela ou de seus habitantes, nem revelar uma cidade verdadeira, autêntica, “não-ficcional”, mas justamente o contrário: ao recriar a cidade sem apagá-la, a coloca em dúvida, a torna questão (COMOLLI, 1997, p.163). Ao mesmo tempo, interroga e desloca o nosso olhar sobre ela, fazendo reconhecer, sobretudo, que não há “a cidade”, mas “cidades” a cada vez diferentes, evocadas e não representadas (QUERRIEN, 2001, p. 11).

Desde os primórdios do cinema, os documentários vêm abordando, segundo pontos de vista sempre singulares, uma grande variedade de aspectos da vida urbana. O presente artigo tenta traçar, sucintamente, o percurso dessa produção que, embora esquecida pelos estudos urbanísticos, acredito ter um grande potencial para enriquecer, e modificar, o debate contemporâneo sobre a cidade.

UM BREVE HISTÓRICO DOS DOCUMENTÁRIOS URBANOS

O cinema nasceu como cinematógrafo e fazendo um registro documentário da cidade. Ao contrário do cinetoscópio, seu principal concorrente⁴, a invenção do francês Louis Lumière era leve (pesava cerca de 5 kg) e funcionava à manivela, podendo, sem maiores dificuldades, sair para explorar o mundo - e o mundo mais próximo era o urbano, que se torna, assim, o seu primeiro habitat (BARNOW, 1983, p. 6). Na primeira projeção cinematográfica, em Paris, no final de 1895, foram exibidas cenas do cotidiano moderno das cidades, como operários saindo de uma fábrica, passageiros na estação esperando o trem, o movimento de uma grande avenida⁵. No Brasil, as primeiras filmagens com o cinematógrafo, em 1898, também teve por foco a cidade. Foi um *travelling* pela orla do Rio de Janeiro, feito por Afonso Segretto a partir do tombadilho de um navio. Segretto e vários outros pioneiros fizeram diversos registros do cotidiano urbano nas principais cidades do país, que, entretanto, não resistiram ao tempo⁶.

Se as primeiras duas décadas do cinema foram dominadas pelas “atualidades” - que incluíam além das “vistas” Lumière, encenações e reconstituições, com a formação de uma indústria cinematográfica, a partir da Primeira Guerra Mundial, essa fórmula começou a entrar em declínio, e como abertura para o longa-metragem de ficção acabou superada pelos “cinejornais” e pelos filmes de viagem ou “*travelogues*”⁷. Surgiu, ainda, paralelamente ao mercado de produção e exibição comercial, o chamado “cinema de cavação”, documentários feitos sob encomenda, com fins sobretudo de propaganda. Considera-se a principal cavação brasileira “No país das Amazonas”(1921), realizada por Silvino Santos para divulgar o Amazonas nas comemorações do centenário da Independência, com registros de cidades como Manaus, Porto Velho e Rio Branco (LABAKI, 2006, p. 22). Logo em seguida, Santos realiza “Fragmentos da terra encantada” (1923), desta vez totalmente filmado na cidade, ou melhor, tendo a cidade como protagonista, no caso o Rio de Janeiro. Enaltecendo o que seriam as “belezas” da “cidade maravilhosa”, “digna capital” e “éden do mundo”, e escondendo suas mazelas e escombros, o filme expressava um ponto de vista elitista e progressista, apresentando uma imagem de cidade desejada pelas autoridades do país na época.

Uma outra cavação veiculava o mesmo tipo de discurso, mas, ao contrário, preferia mostrar não o que considerava como belezas, mas o lado miserável do Rio, as favelas. O documentário “As favellas” (1926) foi “confeccionado” por João Augusto de Mattos Pimenta – engenheiro, sanitarista, jornalista, corretor de imóveis e ativo membro do Rotary Club (que financia o filme) - para divulgar a sua campanha de erradicação de favelas, em nome do Projeto de Remodelamento do Rio de Janeiro⁸. Nessa época, ainda eram poucos aqueles que subiam os morros e entravam numa favela⁹. Sabendo disso, Mattos Pimenta acreditava que as imagens das favelas mostradas em um filme, se este fosse bem divulgado e respaldado por uma grande campanha, poderiam - bem mais que em fotografias - causar um grande impacto junto à chamada “sociedade”¹⁰. Assim, a veracidade das imagens era garantida pela argumentação de que o filme mostraria “o espetáculo dantesco que presenciei na perambulação pelas novas favellas do Rio”. Embora não existam informações relativas à esse impacto, Valladares supõe que o filme tenha de fato dado um expressivo suporte à sua “cruzada contra a vergonha infamante das favellas” (VALLADARES, 2004, p. 15).¹¹

De modo geral, os primeiros documentaristas faziam filmagens rápidas e superficiais, com pouco ou nenhum

envolvimento com contextos e personagens. Essa postura começa a mudar sob influência dos filmes de Edward S. Curtis e sobretudo de Robert Flaherty: antes de realizá-los, ambos viveram alguns anos nos contextos filmados, acompanhando cotidianamente suas personagens. Essa aproximação e convivência seriam indispensáveis pois, para Flaherty, “tratava-se não mais de contar a história do ponto de vista do viajante ocidental, mas de procurar observar e mostrar, num processo de rigorosa depuração, o ponto de vista do nativo, da comunidade observada” (GERVAISEAU, 1995 *apud* MONTE-MÓR, 2004). Seriam os princípios de um “outro” fazer documentário, mas que só iria acontecer, efetivamente, quase quarenta anos depois. Entretanto, pelo menos um aspecto do registro feito por Flaherty em “*Nanook of the North*” (1922) foi incorporado de imediato: mostrar “um dia na vida de” alguém, e sobretudo de alguma uma cidade, tornou-se uma fórmula seguida por muitos documentários.

A idéia era que filmes eram sempre sobre lugares distantes, sobre crepúsculos no Pacífico, etc, e ninguém tinha idéia que a vida na cidade que você mora era interessante. Isto ficou claro em “Rien que les heures”...E imediatamente passou a ser visto como um documento social. É um sutil documentário social, mas um documento social sobre a falta de trabalho, sobre a vida em lugares miseráveis. Teve um monte de problemas com os censores, sabe como é (CAVALCANTI, 1977, p. 232).¹²

O filme “*Rien que les heures*” (1926), realizado pelo brasileiro então radicado em Paris Alberto Cavalcanti, teria sido a primeira de uma série de “sinfonias urbanas” que surgiram na segunda metade da década de 1920¹³, quando o cinema era um campo de experimentação ligado às vanguardas artísticas modernas. Eram filmes que geralmente descreviam a cidade em progressão temporal (da alvorada ao crepúsculo), segundo a dinâmica de seus ritmos e padrões e procurando suas fotogenias. O mais conhecido documentário desse momento – responsável por desencadear a onda mundial de “sinfonias”¹⁴ foi *Berlin: die Sinfonie der Grosstadt* (1927), dirigido e montado por Walther Ruttmann que, estreando primeiro na Inglaterra e nos EUA, acabou ofuscando o filme de Cavalcanti, bem como as idéias de Dziga Vertov que lhe serviram de referência. O próprio Vertov logo realizaria seu filme, “*Chelovek s Kinoapparatom*” (1929), ou “O homem da câmera”, captando, como queria a vida urbana “ao improvisado” – no caso, das cidades de Moscou, Kiev e Odessa, com uma câmera que não apenas “observasse”, mas entrasse “na vida”, colando-se ao seu movimento de

modo a criar uma “percepção nova do mundo” (VERTOV, 1988, p. 256)¹⁵.

Entre os muitos filmes que seguiram essa proposta de filmar a cidade, ou pelo menos foram nitidamente influenciados por ela, estão “*Moskva*” (1927) dirigido por Ilya Kopalín e Mikhaïl Kaufman (respectivamente colaborador e irmão de Vertov); “*Études de mouvements à Paris*” (1927), “*De Brug*” (1928), e sobretudo “*Regen*” (1929), de Joris Ivens; “*La tour*” (1928), de René Clair; “*Stramilano*” (1929), de Corrado d’Errico; “*Études sur Paris*” (1929), de André Sauvage; “*Images d’Ostende*” (1929), de Henri Storck; “*Menschen am Sonntag*” (1929), de Robert Siodmak e Edgar Ulmer; “*Skyscraper symphony*” (1929), de Robert Florey; e “*A Bronx Morning*” (1931), de Jay Leyda¹⁶.

As sinfonias brasileiras “*Symphonia de Cataguases*” (1928), de Humberto Mauro, e “*São Paulo, a symphonia da metrópole*” (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, são praticamente versões do filme de Ruttmann. A mineira foi uma encomenda feita a Mauro pelo prefeito, devendo mostrar a face moderna, desenvolvida e sofisticada da cidade. Temendo críticas por fazer uma cavação, o próprio Mauro ironizava o filme, chamando-o de “*fox-trote da povoação*”. A sinfonia paulista, por sua vez, é considerada o mais importante documentário brasileiro da era muda (LABAKI, 2006, p. 29). Entretanto, aqui, a metáfora musical não correspondia à forma do filme, organizado em blocos separados por intertítulos. Algumas vezes, o filme estava mais próximo da cavação que da sinfonia, apresentando várias seqüências institucionalizadas sob um ponto de vista de fundo conservador e moralista, querendo mostrar apenas as “grandezas” de uma cidade “sem contradições”, o que não acontecia no filme alemão (MACHADO, 1989, p. 100) nem em muitos outros que, se reforçavam o ideal da grande cidade moderna - fazendo apologia do progresso, da máquina, do dinamismo, também mostravam seus outros lados que escapavam do processo de modernização capitalista.

É o caso de “*Rien que les heures*”, com suas personagens miseráveis “de uma Paris não freqüentada por turistas” (SUSSEX, 1977, p. 232); de “*La Zone: au pays des chiffonniers*” (1928), de Georges Lacombe, sobre uma jornada de catadores de lixo habitantes da “Zona”, junto às antigas fortificações de Paris; de “*Nogent, Eldorado du dimanche*” (1929), de Marcel Carné, um registro da ocupação popular das margens do rio Marne aos domingos; de “*Douro, faina fluvial*” (1931), de Manoel de Oliveira, flagrando o cotidiano ao longo do Douro, rio que atravessa a cidade do Porto; e de “*A propos de Nice*” (1930), o “ponto

de vista documentado” pelo qual Jean Vigo, ao confrontar os espaços dos ricos e dos pobres, denuncia as desigualdades sociais de Nice e procura, declaradamente, engajar o espectador na sua causa.

É também uma preocupação social que motiva o surgimento de uma forma de abordagem que vai marcar a produção documentária a partir de 1930 (quando o cinema torna-se falado), tendo John Grierson, na Inglaterra, como principal promotor. Embora reconhecesse a importância dos documentários sinfônicos em voltar-se para a vida na cidade, e apreciasse alguns de seus aspectos formais, Grierson os criticava pelo “esteticismo” e pela falta de finalidade social – qualidade que considerava fundamental (DA-RIN, 2004, p. 81). Tendo como elemento marcante o comentário falado ou *off* funcionando como a voz “da autoridade” ou “de Deus”, e seguindo a fórmula problemas x soluções, os documentários da escola griersoniana ganhavam em autoridade, em retórica, em objetividade, enquanto perdiam em estética e poesia (NICHOLS, 2005, p. 144).

É a estrutura de “*Housing problems*” (ING, 1935), dirigido por Edgar Anstey e Arthur Elton para a GPO Unit coordenada por Grierson. O filme mostra a vida miserável de moradores de cortiços londrinos, para no final apontar a solução nas novas unidades em grandes conjuntos nos subúrbios, com financiamento público¹⁷. Esse filme, de forma inédita, colocou, ao invés do locutor característico, os próprios encortçados falando diretamente para a câmera, mostrando as condições de suas habitações e contando como eram suas vidas ali. Esta novidade fez com que “*Housing problems*” fosse um dos poucos documentários com grande repercussão pública, resultando em extensas matérias e editoriais nos jornais ingleses na época (BARNOUW, 1983, p. 94)¹⁸.

No Brasil, a produção documentária entre as décadas de 1930 e 1950 também se desenvolveu basicamente por incentivo governamental, através do Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE, coordenado por Humberto Mauro entre 1936 e 1964. Dos poucos documentários urbanos realizados nesse período, destacam-se os filmes de Mauro “As sete maravilhas do Rio de Janeiro”(1934) e, pelo INCE, “Cidade de São Paulo”, “Cidade do Rio de Janeiro” e “Cidade de Salvador” (1949) – mostrando os lugares mais importantes e prestigiosos dessas cidades e, por solicitação do SPHAN, entre 1956 e 1959, a série sobre as cidades mineiras.

O fim da Segunda Guerra Mundial inaugura uma nova fase do cinema (DELEUZE, 2005, p. 9)¹⁹. Entre os documentários, prenuncia-se o término da hegemonia do comentário autoritário, recusado por uma nova geração de cineastas que surgia, explorando outros caminhos. Fortalece-

se a tendência de aproximação entre a câmera e as personagens anônimas e ordinárias da cidade, observando de perto, e de dentro, seu cotidiano. É o caso de “*In the street*” (1945/1952), realizado por Helen Levitt, Janice Loeb e James Agee, retratando crianças nas ruas do bairro do Harlem latino, em Nova York, e dos italianos “*Bambini in città*” (1946), de Luigi Comencini, captando o olhar quase “mágico” das crianças para uma Milão devastada pela guerra, mesma cidade onde perambulam os mendigos filmados por Dino Risi em “*Barboni*” (1946); em Roma, “*Nettezza urbana*”(1948), de Michelangelo Antonioni, acompanha a rotina de garis, “*La stazione*”(1953), de Valerio Zurlini, flagra o comportamento das pessoas à espera do trem na estação Termini (totalmente sem voz *off*) e “*Ignoti allá città*”(1958) e “*La canta della marane*”(1962), ambos dirigidos por Cecília Mangini com comentário escrito por Pasolini, mostram a vida dos jovens das periferias, habitantes “ignorados” da cidade.

Os documentários exibidos nos programas do *Free Cinema* inglês também se caracterizavam pelo compromisso social ao retratar os ambientes cotidianos da classe média inglesa, sem comentários ou com comentário mínimo. “*O Dreamland*” (1953/1956), de Lindsay Anderson, “*Momma don’t allow*” (1956), de Karel Reisz e Tony Richardson, e “*Nice time*” (1957), de Alain Tanner e Claude Goretta, voltavam - se para o mundo da diversão em Londres – respectivamente, um parque de diversões, um clube de jazz e o bairro Picadilly nas agitadas noites de sábado. Em “*On the bowery*” (1956), Lionel Rogosin convive, durante dois anos, um grupo de alcoólatras no bairro do Bowery, em Nova York, enquanto Robert Vas, em “*Refuge England*” (1959) mostra experiências de um refugiado húngaro que percorre Londres à procura de um endereço incompleto, sem dinheiro e sem saber inglês, e tenta entender o novo ambiente e o comportamento de seus habitantes. Vas realizaria, três anos depois, “*The vanishing street*”(1962), registrando o processo de desaparecimento, devido a um projeto urbanístico, de parte do *East End* londrino²⁰, mais especificamente, da rua Hessel, demolida apesar de seu intenso e diversificado uso popular.

Por volta de 1960, a crítica ao urbanismo passa a se tornar cada vez mais recorrente na produção documentária (como também na ficcional). “*L’amour existe*” (1960) - definido por seu autor, Maurice Pialat, como uma “errância ao país das paisagens pobres” - faz uma denúncia poética dessas políticas de urbanização da periferia parisiense no pós-guerra, responsável por desmatamentos, erradicação de favelas e construção de conjuntos habitacionais: teria

chegado o “tempo dos quartéis civis, onde “não há janelas, pois não há nada a ver”. Uma crítica parecida era feita pelo situacionista Guy Debord, nos filmes “*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*” (1959), “*Critique de la separation*” (1961), e, um pouco mais tarde, “*La société du spectacle*” (1973), cujo texto do comentário foi retirado do livro homônimo de Debord, publicado em 1967.

Uma outra forma de crítica social e urbana passa a ser feita quando aqueles habitantes ignorados e ordinários começam a falar livremente nos filmes, desafiando o discurso competente e verídico dos governantes e especialistas. Jean Rouch fez em “*Moi, un noir*” (1958) com que a fala improvisada e fabuladora dos pobres, migrantes e colonizados descrevesse suas próprias vidas, seus desejos, sua cidade – no caso, o novo bairro de Treichville, em Abidjan²¹. A singularidade do cinema de Rouch consiste em ir ao encontro de um “outro” para mostrá-lo segundo suas lógicas próprias, em seus próprios termos, no que chamou de “antropologia compartilhada”:

eu já havia refletido muito sobre o absurdo de escrever livros inteiros sobre pessoas que nunca teriam acesso a eles, e aí, de repente, o cinema permitia ao etnógrafo partilhar a pesquisa com os próprios objetos de pesquisa (ROUCH apud MONTE-MOR, 2004, p. 107).

Tornando seus protagonistas co-autores, Rouch instaura uma “polifonia nova e quase escandalosa para a ordem colonial” (PIAULT, 1997, p. 185): o outro – no caso, o africano, assume o estatuto de sujeito e, numa inversão dessa ordem, interpela diretamente o espectador, o europeu.²²

Enquanto Rouch enveredava pelo “cine-transe”, a americana Shirley Clarke experimentava um “cine-dança”: em “*In Paris parks*” (1954) e “*Bridges-go-round*” (1958), mostrou que se podia “fazer um filme de dança sem dançarinos”, mas com elementos da cidade. “*Skyscraper*” (1959) é realizado a partir do registro da destruição de antigas edificações e da construção, em seu lugar, do *Tishman Building*, em Nova York - material filmado durante anos por Willard Van Dyke, ao qual Clarke junta às falas de operários que construíam o prédio (interpretadas por atores), misturadas a músicas e poemas. Em “*The cool world*” (1963) filma uma gang de adolescentes negros pelo Harlem, interpretando, sob improvisado e em meio a atores, seus próprios papéis. Pelo grau de intimidade com que mostrou a vida do Harlem, muitos, na época, referiam-se a Clarke como “uma jovem mulher negra”²³.

A partir de 1960, já com a possibilidade da captação direta e sincrônica do som, a fala dos habitantes passa a ser

uma constante nos documentários urbanos (com raras exceções). Essa passagem teve por marco o filme “*Chronique d’un été*” (1961), de Rouch e Morin (inaugurando o “cinema-verdade”), baseado em entrevistas com habitantes de Paris, nas ruas ou em seus ambientes, que comentavam suas vidas e assuntos do momento. Com a mesma proposta, “*Le joli mai*” (1962), é filmado um pouco depois por Chris Marker, mas aqui, diferentemente, as entrevistas são intercaladas por um comentário subjetivo sobre Paris - característico do cineasta - uma reflexão poética, evocando desejos, dúvidas e questões²⁴.

Marker prefere mostrar, em vez da cidade prestigiosa e célebre, uma Paris ordinária e banal, o cotidiano dos seus habitantes ordinários. Essa Paris de Marker, ambígua e variante, não pode ser revelada, ou desvendada, pois é inacessível: “Não há chaves para Paris, todas foram jogadas no Sena”, escreveu. O cineasta pode mostrar apenas a sua verdade sobre Paris, alcançada pela via da ficcionalização, do artifício²⁵. Ainda nessa década, Marker escreveria o comentário de outros dois documentários cujo tema também seria a cidade, ambos dirigidos por Joris Ivens: “...*A Valparaiso*” (1963), abordando o cotidiano dos habitantes da cidade portuária chilena, em particular as maneiras pela quais enfrentam sua difícil topografia montanhosa, e “*Rotterdam Europort*” (1966), imaginando a moderna Roterdã, quase totalmente reconstruída no pós-guerra, vista pelo “Holandês Voador”, navio lendário que havia mais de um século não visitava a cidade²⁶.

Os documentários realizados na América Latina, a partir da metade dos anos 1950, com grande influência do neo-realismo italiano e da escola de Grierson (e, depois, cinema-verdade francês e do direto americano), passam a se voltar para a realidade profunda do continente, buscando interpretá-la e transformá-la. O centro irradiador das novas idéias foi a escola de Santa Fé, na Argentina, fundada em 1956 por Fernando Birri, onde foram produzidos muitos documentários urbanos, como “*Tire dié*” (1956/1958), do próprio Birri, a primeira “enquete social filmada”, baseado em entrevistas com os moradores sobre a vida nas favelas da periferia de Santa Fé, nas quais as crianças corriam junto aos trens pedindo moedas aos passageiros; também de Birri, “*Buenos dias, Buenos Aires*” (1960), retratando o cotidiano da capital argentina; “*Buenos Aires*” (1959), a “tormenta” provocada por David José Kohon ao expor as contradições entre a pujança da cidade moderna e a precariedade das áreas habitadas pelos pobres; e a segunda enquete, o censurado “*Los cuarenta cuartos*” (1962), de Juan Oliva, sobre as condições de vida no cortiço *El Conventillo*, em Santa Fé.

Também os documentários do Cinema Novo brasileiro buscavam apreender e eventualmente problematizar o ambiente social brasileiro, tanto rural como urbano. Uma nova forma de abordagem da cidade já podia ser vista no curta baiano *Um dia na rampa* (1956/1959), dirigido por Luis Paulino dos Santos e contando com a colaboração do jovem Glauber Rocha na produção. “Rampa”, como ficou conhecido, mostrava o movimento cotidiano na rampa do Mercado Modelo de Salvador, repleta de saveiros que traziam diversas mercadorias da região do Recôncavo²⁷. Na 2ª metade dos anos 1960, a produção é dominada pelo que Jean-Claude Bernadet chama de “modelo sociológico”, baseado em entrevistas com as personagens (supostamente sem interferência da filmagem), intercaladas por um comentário *off* informativo-expositivo e ideológico, a “voz do saber”, que se apresentava como a “dona da verdade”. O documentário sociológico teve seu melhor exemplo em “Viramundo” (1965), de Geraldo Sarno, sobre a vida dos migrantes nordestinos em São Paulo.

Esse modelo também está presente em “Brasília, contradições de uma cidade nova” (1967), de Joaquim Pedro de Andrade²⁸. Contrapondo o plano-piloto às cidades-satélites dos migrantes nordestinos, a arquitetura suntuosa projetada por Oscar Niemeyer às habitações populares, o filme faz uma crítica, ou melhor, uma autocrítica, ao distanciamento dos artistas brasileiros em relação ao povo²⁹. Entretanto, não se tratava apenas de distanciamento, mas sobretudo de separação instituída por uma prática de poder, condição que este filme compactua e reforça, tanto no conteúdo abordado - por exemplo, ao desconsiderar as contradições internas ao plano urbanístico da cidade ou a natureza autoritária do discurso utópico, como na forma de expressão do filme, utilizando, também em meio a entrevistas, um comentário *off* que se apresenta como voz de autoridade e competência, informando e julgando, ele próprio distante e separado daquilo que filma.

É apenas na década de 1970 que esse modelo vai ser efetivamente superado³⁰, e as diversas tendências que o sucedem determinam uma mudança substantiva na relação do documentário com a cidade e com seus outros³¹. É o que já se podia ver em “Lacrimosa” (1969/1970), curta realizado por Aloysio Raulino (com colaboração de Luna Alkalay), que começa por um longo *travelling* percorrendo a Marginal Tietê, uma via expressa então recém-inaugurada em São Paulo que obrigaria “a ver a cidade por dentro”, para terminar mergulhando numa favela, zona opaca onde se escondia a pobreza da cidade³².

Raulino realizaria, na década de 1970, outros dois curtas que marcaram o documentário brasileiro. “Jardim Nova

Bahia” (1971) compõe-se, na primeira parte, de entrevistas com Deutruedes Carlos da Rocha³³, migrante nordestino, negro e analfabeto, que conta sua vida em São Paulo, onde trabalhara na construção civil e, no momento da filmagem, era lavador de carros. Na segunda parte, o cineasta, diz Bernadet, “abdica de sua posição para o outro assumir”: a câmera é entregue a Deutruedes, que filma algumas pessoas, especialmente uma mendiga, na estação de trens do Brás, e uma praia quase deserta, em Santos. Raulino experimenta aqui uma polifonia inédita no cinema brasileiro, ao compartilhar não apenas o comentário, mas também as imagens do filme com a personagem, com seu “outro” - e, no caso, “outro” também da cidade. “Porto de Santos” (1979) capta o movimento da região portuária de Santos (filmada durante uma greve dos doqueiros): movimento lento, quase parado, dos navios e do cais, agitado da zona de prostituição, vibrante e sensual dos corpos de trabalhadores, de um dançarino, das prostitutas. O comentário é fragmentado e lacunar, sem nenhuma explicação psicológica, sociológica ou outra qualquer das imagens, da situação ou das personagens, desnorteando o espectador, fazendo com que este não consiga se situar. O resultado é um filme que perturba até o experiente crítico (BERNADET, 2003).

João Batista de Andrade (2002) foi outro cineasta que buscou, na virada da década de 1970, novas formas de mostrar a cidade e suas personagens, recorrendo a uma abordagem explicitamente intervencionista em “Migrantes” (1972) - filmando uma tensa conversa (provocada pelo próprio cineasta) entre um nordestino sem-teto e um “paulistano engravatado”³⁴, e à reconstrução em “O caso norte” (1977) - mesclando ficção ao documentário para contar a história de um assassinato de um nordestino por outro, ambos migrantes em São Paulo - e no censurado “Wilsinho Galiléia” (1978), sobre a trajetória de um jovem delinqüente assassinado pela polícia. Cabe destacar ainda, entre documentários urbanos mais importantes produzidos nesse período, os curtas “Megalópolis” (1973), de Leon Hirszman, discutindo o caos de grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, e “Edifício Martinelli” (1975), no qual Ugo Giorgetti filma o cotidiano do primeiro arranha-céu de São Paulo que, outrora suntuoso, havia se tornado, desde os anos 1950, uma favela vertical. O cineasta faz também o registro da expulsão promovida pela prefeitura dos moradores do edifício, pessoas de baixa-renda e pequenos comerciantes³⁵.

Nos últimos anos da ditadura, momento da “abertura política”, Walter Lima Jr. realiza “Em cima da terra, em baixo do céu” (1982), uma encomenda do BNH à

Embrafilme, com a intenção de fazer um registro de vários tipos de iniciativa de moradia popular, intitulado “Soluções espontâneas de habitação”. O filme acabou sendo uma reflexão em torno das formas de moradia popular, fazendo uma crítica à padronização dos conjuntos habitacionais construídos pelo mesmo BNH e valorizando a criatividade presente nas favelas espalhadas pelo país. O órgão, insatisfeito com o resultado, exigiu os negativos. Entretanto, lhe foi entregue apenas uma cópia, enquanto uma outra seria enviada à CNBB, que além de salvar o filme, lhe deu o Prêmio Margarida de Prata de 1982.

No circuito EUA-Europa, muitos dos cineastas que surgiram na transição para o direito continuaram, nas décadas seguintes, produzindo documentários relacionados com a cidade. Foi o caso de Pasolini em “*Le mura di Sana’ a*” (1971), um apelo emocionado à UNESCO, em nome da “escandalosa força revolucionária do passado”, para a preservação da capital do Yêmen do Norte, que se encontrava ameaçada pela arquitetura moderna e pela especulação imobiliária³⁶; de Louis Malle em “*Calcutta*” (1969), focado na superpopulação e a miséria na metrópole indiana, e “*Place de la Republique*” (1974), no qual, instalado durante vários dias numa esquina da praça parisiense, conversa com os passantes e observa o que acontece ali; de Agnès Varda em “*Daguerreotypes*” (1975), um olhar sensível que percebe a frágil riqueza cotidiana existente na sua vizinhança, o mundo ordinário do pequeno comércio da rua Daguerre, em Paris³⁷, e “*Murs, murs*” (1980), feito para “descobrir uma cidade e seus hábitos, suas cores e palavras, um retrato de Los Angeles através de suas paredes”³⁸; de Johan Van Der Keuken em “*Le mur*” (1973), sobre a pintura de um grande mural por moradores de um bairro contra um projeto de reurbanização que destruiria suas casas para a construção no lugar de imóveis comerciais, e “*Amsterdam Global Village*” (1996) retratando sua cidade-natal a partir do cotidiano de habitantes de diferentes nacionalidades; e de Frederick Wiseman em “*Central Park*” (1989), mostrando a diversidade de usos do parque nova-iorquino e os complexos problemas de sua gestão, e “*Public Housing*” (1997), vasculhando o cotidiano de um conjunto habitacional para pessoas de baixa-renda em Chicago.

Godard, considerado um dos cineastas mais inventivos dessa geração, vai realizar “*Lettre a Freddy Buache*” (1980), um documentário em forma de carta, endereçada ao amigo e crítico de cinema suíço, explicando a recusa da encomenda que recebera de fazer um curta “sobre” Lausanne e a decisão de fazer um filme “de” Lausanne, reconstruindo cromaticamente a cidade - verde, da vegetação e do mar, azul, do céu, e, entre os dois, o cinza da cidade moderna, das linhas retas, do “espírito da geometria

e da pedra do urbanismo”. Godard produz uma visão indireta da cidade, ao fazê-la “entrar nas cores” de um modo que só a ela convinha, nas quais reflete suas imagens e as problematiza (DELEUZE, 2005, p. 225).

De modo geral, a produção documentária da década de 1970 em diante distingue-se por desenvolver, aprofundar e, muitas vezes, banalizar tendências formais e temáticas que surgiram nas gerações anteriores³⁹. Os processos de modificação das cidades ou de “revitalização” são discutidos em “*Bucarest: la mémoire mutilée*” (1990), de Sophie Martre – sobre a reconstrução da capital romena pelo ditador Ceausescu; em “*En construcción*” (2001), de Jose Luis Guerin – uma crítica à transformação, ou melhor, à destruição de parte do antigo bairro chinês, em Barcelona; e em “*The concrete revolution*” (2004), Xiaolu Guo investiga aspectos ocultos da ocidentalização urbana de Pequim, a pretexto das Olimpíadas de 2008.

O cotidiano dos moradores ameaçados de expulsão de suas casas é discutido a partir da ótica dos mesmos em “*Who cares*” (1971), de Nicholas Broomfield⁴⁰ – no caso, a remoção da população dos cortiços do centro de Liverpool para conjuntos habitacionais nos subúrbios; em seu complemento “*Behind the rent strike*” (1974), o cineasta procura saber como estavam algumas personagens do filme anterior, nas novas casas. A vida nesses conjuntos habitacionais construídos nas periferias das grandes cidades européias, principalmente depois do pós – guerra – agora ameaçados de demolição pelo mesmo urbanismo que os criara – também é abordada numa série de documentários de Dominique Cabrera, como “*J’ai droit a la parole*” (1981), “*Chronique d’une banlieue ordinaire*” (1992), “*Rêves de ville*” (1993) e “*Une poste a la Corneuve*” (1994), em “*Notes pour Debussy – Lettre ouverte à Jean - Luc Godard*” (1987), de Jean - Patrick Lebel, e “*De l’autre côté du périp*” (1997), de Bertrand e Nils Tavernier.

Aspectos da vida nos bairros, edifícios e outros ambientes ordinários é o foco de “*Magnum Begynasium Bruxellense*” (1978), de Boris Lehman, “*L’amour rue de Lappe*” (1984), de Denis Gheerbran; “*Vecinos*” (1986), de Enrique Colina; “*Pour tout l’or d’une Goutte!*” (1993), de Sami Sarkis, e “*El otro lado...un acercamiento em Lavapiés*” (2001), de Basel Ramses. Ordinária também é a “cidade experimental”, em constante movimento, explorada por Jean-Louis Comolli em “*Marseille de père en fils*” (1989), filmado no contexto das eleições municipais de Marselha; e o que Radovan Tadic busca encontrar na destruída Sarajevo de “*Les vivants et les morts de Sarajevo*” (1993).

A memória e a transformação dos lugares vai ser a questão principal do cineasta Robert Bober. “*Récits d’Ellis Island*” (1980), com “colaboração intuitiva” do escritor Georges Perec, é um filme “sobre a deterioração, ruínas e o abandono”. Trata-se de uma visita ao antigo centro de recepção de imigrantes em Nova York que, desativado e deixado ao tempo, torna-se “uma acumulação informe, vestígio de transformações, de demolições, de restaurações sucessivas” (PEREC, *apud* SOUSSAN, 2000), estimulando em Perec a recordação de sua própria história e a dos judeus. Em “*Inauguration*” (1981), enquanto são mostradas imagens das obras na estação d’Orsay, em Paris (para abrigar o Museu d’Orsay, um dos “grandes projetos” da era Mitterrand), seu passado é evocado através do comentário de Perec, uma recriação fabuladora de tudo o que pode ter acontecido naquele lugar em destruição, em vias de ser apagado. A rua Vilin, aonde Perec nasceu e viveu a infância, já tinha sido apagada do mapa de Paris quando Bober realiza “*En remontant la rue Vilin*” (1992). Classificada como “área insalubre” pelos técnicos, ela sofrera um lento processo de demolição ao longo da década de 1970, dando lugar ao Jardim de Belleville. Dez anos após a morte de Perec - que praticamente coincide com o término da destruição da rua, Bober rende-lhe uma homenagem evocando a rua ausente, fazendo com que, através do cinema, ela volte a ser experienciada.

O israelense Amos Gitai também aborda a questão da memória em “*Bait*” (1980) - “A casa”, ao reconstituir, a partir de relatos de seus antigos moradores e vizinhos, a história de uma casa em Jerusalém, que, em 1948, é abandonada por uma família palestina e tomada pelo governo de Israel, sendo então alugada a um casal de judeus argelinos e por fim vendida a um professor universitário israelense, que inicia uma reforma tendo palestinos como operários⁴¹. Dezoito anos depois, em “*Bait be Yerushalayim*” (1998), o cineasta volta à essa casa para observar as mudanças que ocorreram no local desde o filme anterior. Arquiteto de formação, Gitai, em seus primeiros documentários, fez duras críticas à arquitetura e ao urbanismo modernos. Em “*Shikun*” (1977) - “Bairro de subúrbio”, observa e descreve a maneira moderna de “empilhar seres humanos” seguindo um modelo único, os conjuntos habitacionais. Com temática parecida, “*Architectora*” (1978) discute a brutal remoção de várias favelas palestinas situadas nas periferias de cidades israelenses, ocorrida entre 1960 e 1970, para em seus lugares serem construídos conjuntos habitacionais de acordo com os padrões ocidentais, porém inadequados aos costumes orientais. “*Wadi Rushmia*” (1978) aborda a

reabilitação do bairro de Wadi Salib, situado num vale em Haifa, onde fragilmente convivem árabes e judeus; se vai ser uma imposição da prefeitura ou se será dado aos moradores o direito de definir seu próprio ambiente.

No Brasil, dois cineastas que também iniciaram suas carreiras por volta de 1960 - e foram, ambos, censurados pelo regime militar⁴², estiveram entre os mais atuantes na produção de documentários urbanos ao longo das três últimas décadas, o paraibano Vladimir Carvalho e o paulista Eduardo Coutinho. O primeiro, após realizar alguns curtas na década de 1970 ambientados em Brasília ou em seu entorno, como “*Itinerário de Niemeyer*” (1973), “*Vila Boa de Goyaz*” (1974) e “*Mutirão*” (1975), passa a investigar a construção da cidade em “*Brasília segundo Feldman*” (1979), a partir de imagens das obras, feitas em 1959, pelo designer e fotógrafo americano Eugene Feldman, comentadas pelo artista Athos Bulcão, que integrara a equipe de Niemeyer, e pelo ex-operário e sindicalista Luiz Perseghini, cujas lembranças desse momento vão ser contadas depois em “*Perseghini*” (1984).

Esses filmes antecederam o longa “*Conterrâneos velhos de guerra*” (1991), com o mesmo tema e cujo processo de realização durou cerca de 19 anos. Aqui, Carvalho desmonta a versão oficial sobre a construção de Brasília, e com ela, faz desmoronar também um discurso constituído por verdades preestabelecidas - ou “ficções profundas” - referentes à arquitetura e ao urbanismo no Brasil e seus principais ícones, através da contraposição das falas “competentes” de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e políticos próximos a Juscelino Kubitschek aos relatos “não-autorizados” dos candangos, os nordestinos anônimos que construíram a cidade. O cineasta faz dialogar figuras que normalmente não dialogam, pois estão separadas pelas práticas e pelos valores sociais dominantes do país - como as “autoridades” e o “povo”, intercedendo explicitamente em favor do segundo e seu “discurso de minoria”:

*Procurei fazer o filme com eles, ao lado deles, e inclusive pedi a um deles, semialfabetizado, que desenhasse o título do filme. É sobretudo a experiência inenarrável do massacre que os operários sofreram dos bate - paus da famigerada Guarda Especial de Brasília, a GEB, nos acampamentos da empreiteira Pacheco Fernandes. Para quem não sabe, este é um episódio de terrível memória que qualquer motorista de táxi de Brasília - alguns deles remanescentes da fase de construção - pode relatar sem grande esforço (CARVALHO, *apud* LUDEMANN; MEYER, 1996, p. 40).*

A filmografia de Eduardo Coutinho traz uma série de documentários que, sem voz *off* e baseando-se em longas conversas com suas personagens, sempre pessoas ordinárias, apreendem, através delas e sob sua ótica, a vida em espaços marginalizados da cidade - um lixão do subúrbio de Niterói, em “Boca de lixo”(1992), as favelas cariocas em “Santa Marta, duas semanas no morro”(1987), “Santo forte”(1999) e “Babilônia 2000”(2000), e um populoso edifício no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, em “Edifício Master”(2002). Embora “Santa Marta” não fosse o primeiro documentário a mostrar o cotidiano de uma favela, sua importância estaria, para Consuelo Lins (2004, p. 62), em recolocar, desta vez de maneira definitiva, “o universo da favela como questão a ser pensada pelo documentário brasileiro”.

De fato, uma das principais tendências da produção documentária brasileira na última década tem sido mostrar, através de um certo “olhar antropológico”, o cotidiano desses espaços “outros” da cidade e das personagens que neles habitam ou circulam, buscando apreendê-los em suas alteridades: as favelas em “Notícias de uma guerra particular”(1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, “Chapéu Mangueira e Babilônia: histórias do morro”(1999), de Consuelo Lins, e “Casa de cachorro”(2001), de Thiago Villas-Boas; os cortiços nos centros abandonados em “E por aqui vou ficando”(1994), de Pedro Simonard, “O avesso do Pelô”(1998) e “Pelores”(2003), de Marília Hughes e Aline Frey - os dois últimos abordando a questão da expulsão de moradores em função de um projeto de “revitalização” em Salvador; as periferias e subúrbios em “Uma avenida chamada Brasil”(1989), de Otávio Bezerra, “Zona Leste alerta”(1992), de Francisco César Filho e “Fala tu”(2004), de Guilherme Coelho; as ocupações dos movimentos de sem-teto em “Dia de festa”(2006), de Toni Venturi e Pablo Georgieff e “A margem do concreto”(2006), de Evaldo Mocarzel; em “Estamira”(2004), de Marcos Prado, o lixão da Baixada Fluminense. A vivência das ruas e de outros espaços públicos é retratada em “À margem da imagem”(2003), também de Mocarzel, “Tudo sobre rodas”(2004), de Sérgio Bloch, e “Da janela do meu quarto”(2004), de Cao Guimarães, enquanto o próprio deslocamento como espaço de sociabilidade e vivência da cidade é o enfoque de “Em trânsito”(2005), de Henri Gervaiseau⁴³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Praticamente toda essa vasta produção documentária tem sido até hoje ignorada pela maioria dos estudos urbanísticos. Mesmo aqueles que tratam da relação entre cinema e cidade,

dão preferência, quase sempre, ao cinema de ficção¹. Provavelmente, por uma afinidade de olhares e de atitudes: de modo geral, ambos, urbanismo e ficção, apartam-se da vida ordinária da cidade e de suas personagens, atuando através de modelos e representações, projetos e planejamentos, tentando tudo controlar ao invés de dar livre curso, como costumam fazer os documentaristas. Estes, ao contrário, precisam praticar, percorrer a cidade para apreendê-la, misturando-se às pessoas e aos ambientes, mergulhando na sua opacidade, explorando seus interstícios e falhas, até se perderem. Seria só por esse caminho perigoso das aventuras, e na condição do abandono das escrituras, das bulas, das fórmulas, dos manuais, que o cineasta Pierre Perrault acredita que se pode “inventar o real, fazer do mundo um novo mundo”:

É claro que o homem sempre se recusou a navegar as suas navegações, preferindo as quimeras, as utopias, as miragens, as idolatrias. [...] Não poderia a câmera do documentário virar o novo astrolábio de uma nova navegação suscetível de inventar uma nova América, suscetível de ver ao invés de imaginar, de trazer ao mundo o novo mundo em lugar de propor o paraíso? Se dar conta ao invés de mitificar? Vamos continuar a navegação de Colombo? Ainda e sempre perseguir a passagem para a Índia... a preço de sangue? Em suma, o poder do ouro? A cobiça e os extermínios? Em nome de nossas certezas imperiais e muito cristãs como as majestades? Ou, ao contrário, teremos a coragem de decepcionar o príncipe? A coragem de se meter em aventuras...de reconhecer a terra de Caim...de negar os diamantes do Canadá, de enfrentar as distâncias da neve, de navegar a navegação? [...] No fim das contas, a coragem documentária (PERRAULT, 1997, p. 129)!

Talvez seja preciso olhar para o lado, para um outro campo, para conseguirmos ver mais claramente que só reinventaremos as cidades de dentro delas e nos reinventando através delas, homens e cidades se tornando indiscerníveis. Nunca se separados e protegidos da própria cidade e de seus “outros”, entre “iguais”, a partir das redomas e palácios da contemporaneidade, aonde ainda se sonham utopias, cultuam-se velhos ídolos, erigem-se novos mitos. Se os urbanistas do século XX não conseguiram abandonar seu mundo de verdades, nem fugir das clausuras do pensamento e do corpo que os moldam há séculos para construir e viver aventuras - como queriam os situacionistas, talvez os urbanistas do século XXI possam adquirir, com alguns documentaristas, a coragem para fazê-lo.

Notas

- ¹ O presente artigo é parte da minha dissertação de mestrado, intitulada *Quando o cinema vira urbanismo*: documentário como ferramenta de abordagem cristalina da cidade, em fase final de desenvolvimento pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.
- ² Daí que, o mais honesto no documentário deveria ser assumir a presença da ficção, da invenção e da subjetividade, e não negá-las, como muitos cineastas insistem até hoje em fazer, propondo-se a reproduzir, fiel, objetiva e verdadeiramente, a realidade.
- ³ Para Van Der Keuken, no momento da projeção, esse mundo imaginário entra de novo no mundo real, quando as imagens do documentário são filtradas e transformadas pela mente do espectador.
- ⁴ O cinetoscópio inventado pelo americano Thomas Edison, por ser muito pesado (aproximadamente 500 kg) e depender da eletricidade, tinha que ficar em um estúdio fechado e isolado de interferências externas, o “*Black Maria*”.
- ⁵ Após essa projeção, os irmãos Lumière colocaram operadores para percorrer, durante dois anos, todos os continentes (menos a Antártida), divulgando o cinematógrafo e fazendo registros das vidas cotidianas das principais cidades. O cineasta Bertrand Tavernier conta, durante a narração do dvd *The Lumière Brothers' first films*, que Louis Lumière tinha verdadeira obsessão em filmar as ruas, antevendo que esse registro seria um documento de grande valor histórico. Assim, além dele próprio fazer essas filmagens, orientou seus operadores viajantes a fazê-lo.
- ⁶ Foi o caso dos primeiros filmes retratando o cotidiano de Salvador, realizados por Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, realizados entre 1910 e 1912. Esses filmes - perdidos num incêndio - mostravam eventos como uma tradicional festa popular de rua (a Segunda-feira Gorda da Ribeira) e as obras de ampliação do porto, com a construção do aterro que deu origem ao bairro do Comércio.
- ⁷ As *travelogues* eram palestras ilustradas criadas na virada do século pelo explorador Burton Holmes. O termo virou sinônimo de filme de viagem, alguns deles sendo *tours* urbanos. Entre 1911 e 1912, Holmes e sua equipe visitaram o Brasil, registrando, entre outras paisagens, as de cidades como o Rio de Janeiro. A grande quantidade de filmes produzidos entre as décadas de 1910 e 1920 acabou fazendo com que a fórmula fosse se esgotando, obrigando a produção documentária a dar um “salto”, resultando em filmes que não apenas apresentavam paisagens, lugares e seu povo, como também contavam uma história, agregando ao *travelogue* encenações, reconstituições e uma narrativa - como *In the land of the headhunters* (1914), de Edward S. Curtis e, principalmente, *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.
- ⁸ Mattos Pimenta, entre 1926-1927, empreendeu o que seria a primeira grande campanha contra as favelas no Rio de Janeiro. Segundo Lúcia Valladares, a primeira exibição de *As favelas* ocorreu em 12/11/1926 (provavelmente no Hotel Glória), sendo depois foi exibido várias vezes. O presidente da República da época, Washington Luiz, viu o filme em 1927, em Petrópolis.
- ⁹ Entre eles, intelectuais e artistas modernos, tanto brasileiros como estrangeiros, fato que começava a preocupar os grupos conservadores.
- ¹⁰ Valladares conta que Mattos Pimenta tinha já em mãos fotos das favelas, sobretudo de crianças, mas preferiu usar as imagens cinematográficas, julgando-as mais eficazes no engajamento do público.
- ¹¹ O Projeto de Remodelação foi levado adiante, sendo escolhido para sua execução o francês Alfred Agache, que viria ao Rio de Janeiro em 1927. Entretanto, poucos anos depois, por uma série de problemas, o mesmo acabaria sendo arquivado.
- ¹² O brasileiro Alberto Cavalcanti estudou arquitetura na Escola de Belas Artes de Genebra, e, em 1920, vai para a França onde, antes de envolver-se com cenografia, trabalha no escritório de Agache, do qual chegou a montar uma filial no Rio de Janeiro, que abandona para retornar à Europa e ao cinema.
- ¹³ Antes de *Rien que les heures*, haviam sido feitos alguns curtas com uma proposta parecida - como *Mannahatta* (1921), realizado em 9mm pelos

- americanos Paul Strand e Charles Sheeler inspirando-se em poema de Walt Whitman para mostrar um dia na vida de Nova York; e, uma década antes, *New York 1911* (1911), filmado pelo sueco Julius Jaenzon ao visitar a cidade. Esses filmes seriam os precursores das sinfonias urbanas do final da década. Como sugere o escritor Dominique Noguez, não seriam ainda sinfonias - no máximo “sonatas”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 3, n. 4, 1997.
- ¹⁴ Na época, com Grierson observou que “a cada 50 projetos apresentados pelos principiantes, 45 são sinfonias de Edinburgo ou de Ecclefechan ou de Paris ou de Praga” (DA-RIN, 2004).
- ¹⁵ Essa atitude de Vertov, colocando em interação câmera e mundo, era incomum nesse momento. Preferia-se utilizar uma câmera escondida e desaparecida pelas pessoas, o que supostamente garantiria a “espontaneidade” e a “veracidade” das tomadas.
- ¹⁶ Embora a maioria das sinfonias tenha sido realizada no período em torno de 1930, a fórmula permaneceu, tendo sido utilizada posteriormente em filmes como *Människor I stad* (1947), ou *Sinfonia de uma cidade*, de Arne Sucksdorff; *Daybreak express* (1953), de D.A.Pennebaker, ou *Koyaanisqatsi* (1983), de Godfrey Reggio.
- ¹⁷ O complexo habitacional mostrado no filme como a solução para os problemas de habitação, o *Leeds' Quarry Road Estate*, nunca foi terminado, e acabou demolido em 1978. Além dos conjuntos, as cidades-jardins eram a outra solução apresentada para problemas como pobreza, congestionamento, poluição, como vemos em *Housing progress* (1937), de Matthew Nathan, financiado pelo governo inglês pelo *Housing Center*, e em *The city* (1939), dirigido por Ralph Steiner e Willard Van Dyke (do Frontier Film) com comentário de Lewis Mumford e financiado pelo *American Institute of City Planners*.
- ¹⁸ Mesmo com essa repercussão, a experiência não foi repetida pela equipe do GPO Unit, não apenas por causa de motivos técnicos - os equipamentos utilizados na captação sincrônica e direta do áudio neste filme eram ainda muito pesados e barulhentos - mas, principalmente, por motivos ideológicos. Pelos princípios elitistas do griersonismo, a visão do diretor, sua “interpretação criativa”, seria mais importante que a visão das personagens. Além disso, a “autenticidade” dos depoimentos era considerada pobre do ponto de vista artístico. Assim, para que fosse diferente, a relação com as personagens teria que ser alterada, o que esses documentaristas não estavam dispostos a fazer (DA-RIN, 2004, p.100).
- ¹⁹ Gilles Deleuze mostrou que, no final da guerra e muito por causa dela, surgia, no cinema (com o neo-realismo italiano), para além do regime orgânico das imagens-movimento, um regime cristalino das imagens-tempo; ou seja, a questão não era apenas de forma ou de conteúdo social, mas de um novo tipo de imagem.
- ²⁰ No início dos anos 1950, o fotógrafo Nigel Henderson já havia captado imagens das ruas dessa mesma região de Londres. Essas fotos impressionaram e influenciaram o casal Alison e Peter Smithson - que, eram integrantes do *The Independent Group*, como Henderson, e também do Team X - sendo por eles exibidas no IX CIAM, realizado em 1953.
- ²¹ “Todo dia, jovens parecidos com as personagens deste filme chegam às cidades da África. Eles abandonaram a escola ou a família, para tentar entrar no mundo moderno. Não sabem fazer nada, e fazem de tudo. São uma das doenças das novas cidades africanas: os jovens desempregados. (...) Durante 6 meses, segui um grupo de jovens imigrantes nigerianos em Treichville, um bairro de Abidjan. Propus fazermos um filme em que eles interpretariam a si mesmos, em que eles teriam direito a fazer tudo e a dizer tudo. Foi assim que improvisamos este filme. Um deles, Eddie Constantine, foi tão fiel ao seu personagem, Lenny Caution, agente federal americano, que, durante as filmagens, foi condenado a 3 meses de prisão. Para o outro, Edward G. Robinson, o filme tornou-se o espelho no qual se descobriu: ex-combatente da Indochina, perseguido pelo pai porque perdeu a guerra. Ele é o herói do filme. Passo a palavra a ele: Senhoras, senhoritas e senhores, quero lhes apresentar Treichville! Enfim, Treichville! Treichville. Vamos mostrar o que é a cidade de Treichville, o que é Treichville em carne e osso.” Comentário de abertura de “*Moi, un noir*”.

²² Em *Petit à petit* (1969/1970), Rouch (engenheiro de formação) acompanha três nigerianos que, querendo construir um arranha-céu em sua região, viajam a Paris para encomendar o projeto a um arquiteto e aproveitam para observar como o comportamento dos franceses e como vivem nesses edifícios, fazendo uma “antropologia às avessas”. Em outros filmes menos conhecidos, Rouch retrata, mais especificamente, aspectos da arquitetura e do urbanismo de cidades e vilarejos africanos, como no inacabado *Urbanisme africain* (1962), e *Architectes ayorou* (1971), sobre a produção arquitetônica tradicional e moderna em Ayorou, ilha do rio Niger.

²³ Clarke não era negra, mas seu namorado na época, Carl Lee, era e vinha do Harlem, tendo sido fundamental na realização do filme, assim como a assistente Madeleine Anderson, que fazia a ponte com a comunidade local. REYNAUD, Béatrice Disponível em: <<http://www.culturgest.pt/docs/shirleyclarke>>.

²⁴ “É a cidade mais bela do mundo? Gostaríamos de descobri-la na aurora como se nunca a tivéssemos visto antes, sem hábitos ou lembranças. (...) Paris é essa cidade onde gostaríamos de chegar sem memória, onde gostaríamos de voltar depois de um longo tempo para saber se as fechaduras se abrem sempre pelas mesmas chaves, se há sempre aqui a mesma proporção entre luminosidade e neblina, entre aridez e ternura, se há sempre uma coruja que canta no crepúsculo, um gato que vive numa ilha, e se nos podemos chamá-la ainda por seu nome alegórico, o Vale da Graça, a Porta Dourada, o Ponto do Dia... É o mais belo cenário do mundo. Diante dela, 8 milhões de parisienses interpretam papéis ou a vão aos poucos ou de uma vez. E são somente eles, no final das contas, que podem nos dizer de que é feita Paris, no mês de maio.” Comentário introdutório de “*Le joli mai*”, falado em meio a uma série de ruídos urbanos, em fragmentos - sirenes, transmissões radiofônicas, conversas telefônicas, etc., enquanto são mostradas principalmente imagens panorâmicas da cidade.

²⁵ Foi referindo-se a esse filme que Marker propôs substituir o termo “cinema-verdade” (em francês *cinema-verité*) de Rouch e Morin por “*cine-ma verité*”, ou “cine-minha verdade”.

²⁶ Marker faz a adaptação do texto do escritor e poeta holandês Gerrit Kouwenaar, uma releitura da fábula do holandês voador, um navio-fantasma que, condenado à eterna errância pelos mares, lhe foi permitido visitar Roderdã apenas uma vez a cada século.

²⁷ Embora as filmagens tenham ocorrido em 1956, o filme só foi finalizado em 1959 (em março deste ano teve sua 1ª exibição, junto com *O pátio*, estréia de Rocha). Consta que *Rampa* foi muito bem recebido pelo público sotopolitano na época. Em 1962, foi exibido na VI Bienal de São Paulo no que foi considerado pelos jornais o “lançamento oficial do Cinema Novo em São Paulo” (RAMOS, 2004, p. 85).

²⁸ O roteiro, tendo por base depoimentos gravados de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, contou com a colaboração do arquiteto Luis Saia (então diretor da regional paulista do SPHAN) e de Jean-Claude Bernadet, também assistente de direção.

²⁹ “Brasília foi a grande oportunidade que se abriu à arquitetura brasileira: uma cidade inteira a ser feita desde o começo, dentro de uma moderna técnica urbanística e com total liberdade imaginativa. Ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram e os que a ela ainda hoje acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo. O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais. Mas, à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava contê-los. São problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nesta, generosamente concebida, se revelam com insuperável clareza. É preciso mudar essa realidade para que no rosto do povo se descubra quanto uma cidade pode ser bela”. Comentário final do filme. (ARAÚJO, 2004, p. 249). Esse comentário *off* (na voz do poeta Ferreira Gullar) é a “voz do saber” muito próxima daquela de “Viramundo”, posteriormente criticada pelo próprio Bernadet (2003) em *Cineastas e imagens do povo*.

³⁰ Essa fórmula, entretanto, não desapareceu, continuando a ser a estrutura de muitos documentários (principalmente institucionais e acadêmicos) como os baianos *Feira de Santana: como nasce uma cidade* (1973), de Olney São Paulo, e *Comunidade do Pelô* (1973), de Tuna Espinheira, e em *Quando a rua vira casa* (1980), de Tetê Moraes.

³¹ A década de 1970, entretanto, correspondeu à fase mais dura e violenta da ditadura militar brasileira, respaldada pela imposição, em 1968, do AI-5, com suas medidas altamente controladoras e repressivas. Duas das saídas encontradas pelos documentaristas para produzir filmes desafiando ou questionando o sistema vigente foi o curta-metragem, de menor custo, e a televisão, principalmente o programa Globo Repórter, da Rede Globo, onde trabalharam Walter Lima Jr., Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Geraldo Sarno, entre outros.

³² “1969 Marginal do Tietê a Luna a câmera-olho o fusca a chuva de um lado o rio do outro os povoadores avança mostra a cidade por dentro vai Luna mais depressa esses paredões terremotos pára Luna vou descer entrar na favela esse homem com a máscara de gases achada no lixo/por Vertov! ele tem uma faca íntima depois avança eu recuo esses meninos com sapatos de mulher enormes achados no lixo esse guarda-chuva quebrado achado no lixo esses sorrisos ah não reconheço essa forma de mostrar junta revolta sentimento está impregnada que confusão estou gostando o menino está ferido na testa chora grita de medo eu avanço ele me olha grita vida e morte eu avanço ele grita explode o Réquiem Mozart Lacrimosa.” Texto de “Lacrimosa”.

³³ Deutrides narra, de forma jocosa, seu desentendimento com o engenheiro na obra em que trabalhava: não sabendo operar direito o elevador, acabou fazendo com que o engenheiro batesse a cabeça numa das tabúas, com o que parecia ter se divertido, embora recebesse por isso o xingamento de “baiano burro”.

³⁴ Andrade conta como foi realizado o filme: “‘*Migrantes*’ partia da leitura de uma reportagem de primeira página de um jornal paulista: moradores do Parque Dom Pedro reclamavam da presença de “marginais” sob o viaduto. Minha leitura era outra e fui filmar. Debaixo do viaduto minha câmera encontra uma família de migrantes fugindo do desemprego no Nordeste. Vendo um paulistano tipo executivo assistir à filmagem, imaginei do quanto de preconceito ele estaria impregnado...”.

³⁵ Esses moradores expulsos do Martinelli, e algumas situações presenciadas quando da realização desse documentário vão ser “recriados” por Giorgetti quase 20 anos depois, no filme “Sábado”(1994), uma ficção que retrata a vida num prédio decadente do centro de São Paulo, quando recebe a visita de uma equipe publicitária.

³⁶ Em 1984, a UNESCO, finalmente atendendo ao apelo de Pasolini, lança uma campanha internacional para a salvaguarda da cidade, que, dois anos depois, é declarada “Patrimônio Cultural da Humanidade”. Em 1988, uma comissão de políticos italianos visita a cidade e dispõe-se a financiar o restauro de uma área –piloto. Nesse ano, na Mostra de Cinema de Veneza, o prêmio Pter Paolo Pasolini foi para contribuir para a restauração Samsarah Yanhya Bin Quasim, um pequeno albergue “onde Pasolini pensava inventar para si uma ‘vida futura’”. Recebendo na ocasião uma cópia do documentário, legendada em árabe, o responsável pelo projeto declarou: “devemos tudo a Pasolini, que conseguiu a solidariedade internacional para o problema da salvaguarda da nossa cidade”. A preocupação de Pasolini com o processo de transformação da cidade é o tema do documentário televisivo *Pasolini...e la forma della città* (1973), dirigido por Paolo Brunatto tendo o cineasta italiano como personagem e condutor do filme.

³⁷ “O tempo, como se passa na *Chardon Bleu*, uma das lojas da rua, sensibilizou-me ao mundo do pequeno comércio. Eu tive vontade de atravessar as vitrines das butiques de minha rua, para estar dentro, do lado dos artesãos, dos comerciantes, dos vendedores, com a lentidão e a paciência de seu trabalho, nos momentos de espera, e, quando os clientes estão ali, são os clientes que esperam. Esse tempo morto, esse tempo vazio, esse olhar paralelo, esse mistério das trocas cotidianas.” Fala de Varda em *Daguerreotypes*.

³⁸ Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/2f6d2a49fa88f902c1256da5005ef33f/12882b8d7435edec1257109004f4788!OpenDocument>>. Acesso em: 20 fev. 2007.

³⁹ Caso das entrevistas e depoimentos, que se generalizaram ao ponto de terem se tornado o “feijão com arroz” do documentário, como constatou Bernadet ao analisar a produção contemporânea brasileira (BERNADET, 2003, p. 286).

⁴⁰ *Who Cares?* foi realizado com ajuda de Arthur Elton, co-diretor de *Housing problems*, realizado, entretanto, cerca de 35 anos antes, segundo um ponto de vista oposto, mostrando (pela fala das personagens) a sujeira, miséria, precariedade e inabitabilidade dos cortiços. As personagens do filme de Broomfield, ao contrário, lamentam a perda da vida comunitária e solidária, dos laços de sociabilidade que os cortiços proporcionavam, considerando-se infelizes e isolados nas novas casas.

⁴¹ “Gitar quer que essa casa se torne ao mesmo tempo algo muito simbólico e muito concreto, que ela se torne um personagem de cinema. Acontece uma das mais lindas coisas que uma câmera pode registrar ao vivo: pessoas que olham para a mesma coisa e vêem coisas diferentes. E como essa visão é comovente! Na casa parcialmente desmoronada, verdadeiras alucinações tomam corpo. A idéia do filme é simples, e o filme tem a força dessa idéia”. Texto de Serge Daney sobre o filme *Bait*, censurado pela TV israelense, no jornal *Libération*, 01/03/1982.

⁴² Coutinho teve a filmagem de *Cabra marcado pra morrer* interrompida em 1964 (da qual participava Carvalho), retomada, numa proposta diferente (era ficção e virou um documentário), 17 anos depois, sendo finalizado em 1984. Carvalho teve *O país de São Saruê*, cassado logo após sua conclusão, em 1971 e liberado para exibição apenas em 1979, com a “abertura”.

⁴³ Podemos destacar, ainda, entre documentários urbanos recentes realizados no país, os filmes *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (1994), de Jean-Claude Bernadet; *Brasília, um dia em fevereiro* (1996), de Maria Augusta Ramos; *Recife de dentro pra fora* (1997), de Kátia Mesel; *Um pouco mais, um pouco menos* (2001), de Marcelo Masagão e Gustavo Steinberg; *Aurora* (2002), de Kiko Gofman; e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha. Cabe ressaltar também experiências como as oficinas de produção e realização audiovisual promovidas desde 2001 pelo grupo Kinoforum em várias favelas e bairros de baixa-renda de São Paulo e da Grande São Paulo, que resultaram na produção coletiva de vários curtas (alguns desses vídeos podem ser assistidos no <http://www.kinoforum.org/oficinas/texto.php?c=2>).

⁴⁴ Caso do recente livro *La ville au cinéma*, a “enciclopédia” de Thierry Pacquot e Thierry Jousse publicada em 2005. Uma das raras exceções nesse quadro são as duas pesquisas coordenadas por Carlos Nelson Ferreira dos Santos para o IBAM- Instituto Brasileiro de Administração Municipal, *Filmografia do habitat e Videografia do habitat*, realizadas em 1982 e 1987, respectivamente. Em outra pesquisa do IBAM, Ferreira dos Santos já havia incorporado a realização de um documentário, *Quando a rua vira casa* (1980), com roteiro dele e de Arno Vogel e dirigido por Tetê Moraes. Este filme está praticamente esquecido, ao contrário do bastante conhecido livro homônimo, produto da mesma pesquisa e considerado uma das obras mais importantes do urbanismo contemporâneo brasileiro. Aliás, de modo geral, há também muito pouco interesse nos documentários feitos a serviço do próprio urbanismo, como a série *Neues bauen in Frankfurt* (1928), concebida por Ernst May e dirigida por Paul Wolff para exibição na 2ª reunião do CIAM, em 1929; *Pour mieux comprendre Paris* (1935), realizado por H. De Lallier a partir de roteiro de Marcel Poete; e a *Trilogia* proposta por Giancarlo de Carlo para a Trienal de Milão de 1954.

Referências

- ANDRADE, João Batista de. Uma trajetória particular. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 16, n. 46, set./dez. 2002.
- ARAÚJO, Luciana Correa de. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: TEIXEIRA, Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 249.
- BERNADET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.129.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova: 1977, p.232.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004, p.79.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 9.
- EATON, Mick. *Anthropology, reality, cinema: the films of Jean Rouch*. Londres: BFI, 1979. p. 8.
- JACQUES, Paola B. *Les favelas de Rio: un enjeu culturel*. Paris: L'Harmattan, 2001. p.72-79.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 62.
- LUDEMANN, Marina; MEYER, Regina. *Metrópole e cinema: uma cronologia*. São Paulo: Instituto Goethe, 1996, p. 40.
- MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p.101.
- PERRAULT, Pierre. Simples marinheiro do presente. In: *Revista Cinemais*, n. 8, p. 129-130, nov./dez. 1997.
- PIAULT, Marc-Henri. Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch ‘*Moi, un noir*’. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, v.3, n. 4, p. 185, 1997.
- PREDAL, René (Org.). Le documentaire français. *Revista Cinemaction*, Paris, n. 41, p. 134, Jan., 1987.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 85.
- SOUSSAN, Myriam. La mémoire vivante des lieux: George Perec et Robert Bober. *Lê Cabinet d'amateur: revue d'études perrequeiennes*, dec. 2000. Disponível em: www.cabinetperrec.org/articles/soussan/artsoussan.htm. Acesso em: 20 abr. 2007.
- SUSSEX, Elizabeth. Cavalcanti na Inglaterra. In: CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova: 1977, p.232.
- VALLADARES, Lúcia. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, 2004.
- VAN DER KEUKEN, Johan. Fantasia e realidade. *Revista Cinemais*, n.8, Nov./Dez., 1997.
- VERTOV. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. p. 256.