

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**QUANDO O CINEMA VIRA URBANISMO**

O DOCUMENTÁRIO COMO FERRAMENTA DE  
ABORDAGEM DA CIDADE

**SILVANA LAMENHA LINS OLIVIERI**

Salvador, Bahia  
Maio de 2007

SILVANA LAMENHA LINS OLIVIERI

## **QUANDO O CINEMA VIRA URBANISMO**

O DOCUMENTÁRIO COMO FERRAMENTA DE  
ABORDAGEM DA CIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques

Salvador, Bahia  
Maio de 2007

SILVANA LAMENHA LINS OLIVIERI

## **QUANDO O CINEMA VIRA URBANISMO**

### **O DOCUMENTÁRIO COMO FERRAMENTA DE ABORDAGEM DA CIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

**Orientadora: Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques PPG-AU/UFBa**

---

**Profa. Dra. Ana Fernandes PPG-AU/UFBa**

---

**Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau CTR-ECA/USP**

Salvador, 28 de Maio de 2007.

Dedico esse trabalho às memórias de Dante Dortas Olivieri, meu pai, Sílvio Lamenha, meu tio, e Beatriz de Carvalho Lamenha Lins, Bia, minha avó. Que me estimularam o delírio criativo e a força de vontade.

## Agradeço

a Paola Berenstein Jacques, por dar livre curso;

a Ana Fernandes, pelo desafio motivador;

a Ilma Esperança, pelo apoio e aprendizado;

aos queridos tios Jerusa Pires Ferreira e Guilherme Castro Lima de Carvalho, pelos vãos compartilhados;

a Virginia de Medeiros, companheira de batalha, que me mostra um caminho fabuloso, o caminho da arte;

ao bairro Dois de Julho, em Salvador, pelas experiências que me fizeram virar completamente a cabeça.

Essa pesquisa foi desenvolvida com apoio financeiro do CNPq.

# SUMÁRIO

**RESUMO / ABSTRACT** VII

**INTRODUÇÃO** 1

## **CAPÍTULO 1**

**A CIDADE CRISTAL** 6

- 1.1 A natureza cristalina da cidade 6
- 1.2 Os modos orgânico e cristalino do urbanismo 15
- 1.3 O espaço cristalino do cinema 32

## **CAPÍTULO 2**

**OS DOCUMENTÁRIOS URBANOS** 41

- 2.1 A forma documentária 41
- 2.2 A cidade nos documentários 61
- 2.3 O documentário e o urbanismo 109

## **CAPÍTULO 3**

**UMA EXPERIÊNCIA: “QUANDO A RUA VIRA CASA”** 138

- 3.1 O urbanismo cristalino de Carlos Nelson Ferreira dos Santos 138
- 3.2 A pesquisa 149
- 3.3 O documentário 159

**CONSIDERAÇÕES FINAIS** 172

**REFERÊNCIAS** 175

- I Bibliografia Geral 175
- II Bibliografia Específica 177
- III Documentos eletrônicos 182
- IV Filmografia/ Videografia 184

**ANEXOS** 187

- I Cronologia do documentário urbano 190

## RESUMO

OLIVIERI, Silvana Lamenha Lins. **Quando o cinema vira urbanismo: O documentário como ferramenta de abordagem da cidade**. Salvador, 2007. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia.

O presente trabalho procura fazer um levantamento da produção documentária brasileira e estrangeira que aborda questões relativas ao mundo urbano – os documentários urbanos -, uma produção que, embora bastante diversificada e muitas vezes contando com a participação de profissionais da arquitetura e urbanismo, ainda desperta muito pouco interesse dentro do campo, sendo preterida até mesmo nos estudos que inter-relacionam cinema e cidade.

A partir de um caso específico, a experiência de realização do filme “Quando a rua vira casa”, promovida pelo arquiteto urbanista Carlos Nelson Ferreira dos Santos, serão analisadas e discutidas as possibilidades de utilização dessa forma audiovisual em colaboração com a prática de urbanismo, em particular aquela sensível aos processos de apropriação e vivência da cidade cristalinos, ou seja, abertos, compartilhados e dialógicos.

## ABSTRACT

OLIVIERI, Silvana Lamenha Lins. **When cinema turns into urbanism: Documentary as a tool for a city approach.** Salvador, 2007. Thesis (Master Degree). Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia.

This paper aims to undertake a research on the Brazilian and foreign documentary productions addressing issues related to the urban world - the so called urban documentaries. A production, although very diversified and counting many times with participation of professionals from architecture and urbanism, still drives not much attention within the above mentioned fields, being left out from studies interfacing movie and city.

From a specific case study, focusing the movie making experience of “*Quando a rua vira casa*”, literally herein translated into “When streets turn into houses”, produced by Carlos Nelson Ferreira dos Santos, a Brazilian urbanist architect, it will be analysed and discussed the possibilities of using that audiovisual technique in collaboration to urbanism practice, particularly that one sensitive to the processes of crystalline city appropriation and living experience, lets say opened, sharing and dialogical processes.



## INTRODUÇÃO

Como escrever senão sobre aquilo que não se sabe ou se sabe mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância *e que transforma um no outro*. É só deste modo que somos determinados a escrever.

Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p.18.

Poderia traduzir o processo de elaboração deste trabalho como um entrelaçamento de vários fios soltos, “pouco a pouco”. Alguns fios, mesmo sem saber, já trazia comigo, outros foram surgindo ao longo do percurso. Eram muitos, muito diferentes também, e possibilitavam um número infinito de combinações. Fui experimentando, dia após dia, maneiras de articulá-los, de modo a organizá-los numa trama. Ia por um caminho e desviava, por vezes recuava para seguir novamente adiante. Queria que as ligações fossem consistentes, porém frouxas, permitindo movimentações, e também lacunares, deixando espaço para que outros fios viessem a se juntar, num processo que, sei, será sem fim. Esta versão “final” do trabalho tem portanto, por sua natureza, um caráter provisório.

Alguns fios foram determinantes do rumo tomado. O primeiro foi a questão da participação de habitantes em projetos de arquitetura e urbanismo. Esta era, inclusive, a proposta inicial no anteprojeto de pesquisa apresentado para o ingresso no mestrado. Pretendia traçar um paralelo entre as experiências da Memé, por Lucien Kroll, e de Brás de Pina, por Carlos Nelson Ferreira dos Santos, que aconteceram praticamente na mesma época<sup>1</sup>. Como já fazia algum tempo vinha acompanhando a obra de Kroll<sup>2</sup>, comecei por me aprofundar naquilo que conhecia menos, o trabalho de Carlos Nelson, e a procurar entender as

---

<sup>1</sup> A urbanização da favela de Brás de Pina, no Rio de Janeiro, foi coordenada por Carlos Nelson e seus companheiros da Quadra, entre 1965 e 1972, enquanto o projeto da Faculdade de Medicina da Universidade Católica de Louvain, a “Memé”, situada na periferia de Bruxelas, foi conduzido por Kroll entre 1970 e 1975.

<sup>2</sup> A primeira vez que ouvi falar em Lucien Kroll – que, como Carlos Nelson, é uma figura polêmica e marginal no campo da arquitetura e urbanismo - foi no 2º semestre de 1995, ainda no curso de graduação na FAU-USP, durante a disciplina “A forma na arquitetura”, ministrada pela profª. Vera Pallamin. A obra de Kroll teve grande influência, junto às de Lina Bo Bardi e Hélio Oiticica, no meu trabalho final de graduação, e, uma vez terminado, decidi por visitá-lo em sua casa-atelier, em Bruxelas. Nesta ocasião, a pedido de Pallamin, fiz-lhe o convite para participar do seminário “Espaços públicos e exclusão sócio-espacial”, que aconteceria em setembro de 1998 na FAU-USP. Essa participação tornou possível mostrar a Kroll um pouco de Salvador (onde veio fazer uma palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA), e, em troca, ouvir muitas histórias...

idéias e as práticas de participação no contexto da década de 1960, não apenas no campo da arquitetura e urbanismo, mas também nas artes de modo geral.

Foi aí que surgiu Jean Rouch e sua antropologia compartilhada. Poucos dias depois dessa “descoberta”, soube que iria haver uma homenagem ao cineasta no IRDEB, pois havia falecido fazia cerca de três meses, aos 86 anos, num acidente de carro no Níger. Nesse evento, a contribuição de Rouch ao cinema seria analisada em algumas palestras<sup>3</sup>, e seriam exibidos três de seus principais filmes: “*Les maîtres fous*”, “*Moi, un noir*” e “*Chronique d’un été*”. Ao assisti-los, tive a certeza que teria que incorporar aquelas experiências. Só ainda não sabia como.

Foi então que, numa madrugada insone, durante a leitura de um dos livros de Carlos Nelson, “Quando a rua vira casa”, meu olhar, esgotado mas ainda excitado (efeito reverso de um anti-alérgico), deslizou para a borda inferior da página de apresentação da equipe de pesquisa, uma página aparentemente insignificante e desinteressante. Nomes, formações, funções. Mas nela havia essa pequena nota de rodapé, solta, deslocada, sem referência. Talvez, por isso, tenha me atraído tanto, mas, num estado “normal”, provavelmente passaria despercebida. A nota dizia: “O trabalho escrito é complementado por um filme homônimo, cujo roteiro é de autoria de Carlos Nelson F. Santos e Arno Vogel e que foi dirigido por Maria Tereza Porciúncula de Moraes”.

Então, juntaram-se os fios e numa explosão, veio, em bloco, o que consistiria o trabalho. Até o título surgiu naquela noite, excepcionalmente sem dúvida, sem vacilação: “Quando o cinema vira urbanismo”, remetendo diretamente ao filme e à relação vislumbrada, a partir dele, entre esses dois campos. Um título que, depois perceberia, já continha o conceito que logo passaria a orientar o trabalho. Uma coisa passando a outra, tornando-se outra, tornando-se várias, mutuamente<sup>4</sup>. Ou seja, um processo cristalino, noção que veio das leituras de vários textos de Félix Guattari e Gilles Deleuze, principalmente “A imagem tempo”, livro que praticamente me acompanhou durante todo o percurso. Decidi começar a desafiar minha

---

<sup>3</sup> De Guido Araújo, organizador da Jornada Internacional de Cinema da Bahia (responsável por trazer Rouch a Salvador pela última vez, em 2003, cinco meses antes de falecer); do cineasta Geraldo Sarno, diretor de “Viramundo”; e do professor da FACOM-UFBA, Francisco Serafim, que havia sido aluno de Rouch.

<sup>4</sup> Embora este seja o enfoque principal (daí a escolha do título), o trabalho não trata apenas da possibilidade de incorporar o cinema ao urbanismo (e assim modificá-lo), mas também do seu inverso, da aplicação das idéias do urbanismo no cinema, ou seja: “Quando o urbanismo vira cinema”.

ignorância sobre cinema justamente por um autor que não era nenhum especialista no assunto, mas que trabalhava, como poucos, as conexões<sup>5</sup>.

Se, quando iniciei o trabalho, sabia muito pouco sobre cinema, sabia menos ainda sobre documentários. E, nesse campo, além de Rouch, aconteceram outras grandes descobertas: Robert Flaherty, Chris Marker, Agnès Varda, Pierre Perrault, Shirley Clarke, Robert Kramer. Do Brasil, sobretudo os cineastas Sérgio Péo e Aloysio Raulino. Deste último, infelizmente, não consegui assistir à instigante produção da década de 1970<sup>6</sup>, que atualmente existe apenas em película. Mas considero que indiretamente a assisti, através das longas conversas com a professora Ilma Esperança, da leitura de um texto seu comentando os filmes do cineasta e do livro de Jean-Claude Bernadet, “Cineastas e imagens do povo”, onde o autor dedica várias páginas à análise de “Jardim Nova Bahia” e “Porto de Santos”, que, pelo tal estado de emoção que emprenhara no crítico, tornou-se, dentre todos, “o filme mais difícil de comentar”.

Resultou que o cinema, com o tempo, embora nunca deixasse de ser um meio estranho, foi se tornando, também, algo muito familiar. Sobretudo porque mergulhar nesse universo me levou a mergulhar em mim mesma. Percebi que havia, entre nós, uma ligação profunda, do mesmo tipo da que tinha com a arquitetura e o urbanismo, só que, enquanto a essa tinha dado vazão, a outra havia deixado em latência<sup>7</sup>. Hoje, vejo claramente que, durante muitos anos na minha vida, entre o meu mundo e o mundo cinematográfico não haviam fronteiras. Comecei a estabelecê-las quando, entrando na vida adulta, foram sendo exigidas definições, limites, objetivos. Este trabalho é, também, a celebração desse reencontro.

---

<sup>5</sup> Ainda sobre cinema, foram importantes as leituras de Jean-Louis Schefer, Andrei Tarkovski, Jean-Louis Comolli, Bill Nichols e Guy Gauthier, os dois últimos especificamente sobre o documentário. Outros autores que, pela contribuição para a construção do trabalho, não poderia deixar de mencionar, seriam Michel de Certeau, Milton Santos, Walter Benjamin e Guy Debord (os escritos situacionistas de modo geral), além, é claro, de Kroll e Carlos Nelson.

<sup>6</sup> Falo de filmes como “Lacrimosa”, “Jardim Nova Bahia”, “Teremos infância”, “O tigre e a gazela” e “Porto de Santos”. De Raulino, só consegui ver “São Paulo cinemacidade”, realizado em 1994, em colaboração com as professoras da FAU-USP Regina Meyer e Marta Dora Gronstein. Regina, aliás, foi uma das primeiras pessoas que vi pensar a relação entre cinema e cidade, tendo organizado, com Marina Ludemann, a mostra “Metrópole e cinema”, em São Paulo, de 30/08 a 15/09/1996.

<sup>7</sup> Fui introduzida no mundo do cinema, de forma apaixonada, por meu tio Silvio Lamenha. Como esquecer o dia em que, eu com seis anos e ele com quarenta graus de febre, fomos assistir a “Vinte mil léguas submarinas” no antigo “O Guarani”? Aliás, para assistir menos ao filme que a Peter Lorre, ator húngaro que trazia a loucura impressa no rosto (havia matado criancinhas em “M”, de Fritz Lang). Resistir, quem há-de?

No fim das contas, a questão em torno da participação dos habitantes - e que traz embutida a questão da relação com o “outro” -, coloca-se como a questão de fundo, uma espécie de linha-mestra do trabalho. Apenas não vai ser abordada de forma direta: utilizo o documentário para fazer um desvio no curso desse debate. Geralmente, ao mudar de contexto ou de ambiente, ou sob outros ângulos de visão, as coisas se mostram de uma maneira bem diferente, revelam faces que antes não podiam ser vistas. Esse desvio proposto aqui, pelos documentários, acredito, pode dar uma importante contribuição para, como queria Carlos Nelson, modificar a cabeça de arquitetos e urbanistas, e assim transformar seus “becos sem saída” em “pontos de partida” (1980:44); ou seja, abrir, no que seriam finais de linha, linhas de fuga.

Este trabalho está organizado em três capítulos, subdivididos também em três partes. Tanto os capítulos quanto as suas partes, embora encadeados, possuem uma relativa autonomia<sup>8</sup>. O primeiro capítulo, “A cidade cristal”, apresenta a noção que fundamenta o trabalho; como disse, uma apropriação de um conceito desenvolvido por Deleuze em “A imagem-tempo”<sup>9</sup>. Começa com a explicação do que seria a natureza cristalina dos espaços urbanos, que, potencializada, levaria à fabricação de uma “imagem-cristal” da cidade, ou “cidade cristal”. Em função dessa natureza, definem-se dois modos de abordagem do urbanismo, orgânico e cristalino, cujas trajetórias e traços distintivos analisamos em seguida. A última parte mostra como o espaço cinematográfico ou audiovisual é, fundamentalmente, um espaço cristalino, e que os documentários propiciam um tipo específico de experiência cristalina nesse espaço.

O segundo capítulo, “Os documentários urbanos”, é dedicado à relação do documentário com a cidade e com o urbanismo<sup>10</sup>. Inicialmente, são apresentadas as principais características da forma documentária, comparando-as com a forma ficção e indicando as diferenças de natureza que lhes são inerentes - diferenças que também implicam em

---

<sup>8</sup> Algumas conexões entre assuntos abordados em locais distintos do texto foram destacadas através de notas de rodapé; outras, mais implícitas, foram deixadas como trabalho a ser feito, ou não, pelo leitor. Cabe mencionar, também, que todas as citações em língua não-portuguesa presentes no trabalho foram traduzidas dos seus idiomas originais pela autora. Sendo assim, não foram feitas referências individuais referentes à tradução.

<sup>9</sup> Uma noção que o filósofo revelou a intenção de querer espalhar: “A tarefa que eu teria desejado cumprir, nesses livros sobre cinema, (...) é uma operação mais prática, disseminar cristais de tempo. É uma operação que se faz no cinema, mas também nas artes, nas ciências, na filosofia” (2000:87) - e resolvi incluir, nesta relação, o urbanismo. Deleuze, por sua vez, havia se apropriado da noção criada por Félix Guattari em “*L’inconscient machinique*”: “devemos a Félix Guattari a noção de ‘cristal de tempo’”, reconheceu (2005:103).

<sup>10</sup> Embora esse termo “documentário urbano” não signifique nenhuma novidade ou estranheza em se tratando de documentário, é ainda pouco comum nos trabalhos teóricos do campo.

composições orgânicas e cristalinas de documentário. Em seguida, é feito um panorama da produção documentária brasileira e estrangeira que aborda a cidade ou a vida urbana, desde os primórdios do cinema aos dias atuais<sup>11</sup>. O capítulo termina com uma aproximação entre os campos do documentário e do urbanismo.

O terceiro e último capítulo, “Uma experiência: ‘Quando a rua vira casa’”, discute o processo que envolveu a realização deste documentário. Tratou-se de uma das primeiras tentativas, no Brasil, de usar essa forma audiovisual como uma ferramenta auxiliar para o urbanismo, de modo a contribuir para que este se tornasse uma prática efetivamente democrática, sensível aos processos de apropriação e vivência da cidade abertos, compartilhados e dialógicos, e irreversivelmente contaminada por eles. Inicia-se com a análise do pensamento e da prática urbanística de Carlos Nelson, para então entrar na pesquisa a partir da qual o documentário foi produzido. Na parte final, é feita uma análise crítica do filme, contrapondo-o às idéias e intenções que motivaram a sua realização.

Em anexo, é apresentada a “Cronologia do Documentário Urbano”, um levantamento das mais relevantes produções de cunho documentário e de temática urbana realizadas em diferentes países/continentes, num recorte temporal que vai da invenção do cinematógrafo, em 1895, à contemporaneidade, e que serviu de base de referência para o trabalho. Como se trata de um banco de dados<sup>12</sup>, para facilitar o intercâmbio de informações e receber contribuições de pesquisadores, realizadores ou interessados, essa “Cronologia” também está disponibilizada em meio eletrônico, com acesso a partir do endereço <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br><sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Este panorama, inevitavelmente, deixa lacunas. A pesquisa priorizou as produções exibidas nos festivais e mostras nacionais e internacionais de cinema ou, mais especificamente, de documentário considerados como os mais importantes; também aquelas produções que, por algum motivo, destacaram-se no meio audiovisual ou no campo da arquitetura e urbanismo; e ainda, obras de cineastas de relevância na história do cinema.

<sup>12</sup> Às informações básicas de cada filme - país e ano de realização, duração, formato, direção, e, sendo relevante, também roteiro, comentário, montagem ou fotografia - serão, quando possível, adicionadas imagens: fotos de filmagens, *stills*, pôsters ou um pequeno trecho em vídeo. Deverá haver também *links* para outros endereços eletrônicos que contenham artigos, resenhas, ensaios, etc. sobre o referido filme.

<sup>13</sup> A “Cronologia do Documentário Urbano” está associada a uma pesquisa mais ampla, intitulada “Cronologia do Pensamento Urbanístico”, coordenada pelas profas. Dras. Margareth da Silva Pereira – PROURB/FAU-UF RJ, e Paola Berenstein Jacques – PPG-AU/FAUFBA, com apoio do CNPq.

# 1 A CIDADE CRISTAL

## 1.1 A natureza cristalina da cidade

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*.<sup>1</sup>

A cidade, como todo “misto”<sup>2</sup>, seria composta por um objetivo e um subjetivo. O primeiro compreende sua face visível, límpida, definida, atual e exterior, definindo-se por funções objetivas e organizações molares<sup>3</sup>, e que se desenvolve em extensão, por deslocamentos no espaço. O segundo corresponde à sua face invisível, virtual, interior, nebulosa e opaca, pela qual cumpre uma função subjetiva ou afetiva, desencadeia movimentos moleculares e se desenvolve no tempo. É a esta região que Michel de Certeau atribui “uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é tão somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível”, configurando-se como “uma cidade transumante, ou metafórica” (1996:172).

As faces objetiva e subjetiva da cidade ou de um espaço urbano, embora não tendo a mesma natureza, as mesmas correlações, o mesmo tipo de multiplicidade, estabeleceriam uma relação de pressuposição recíproca ou “reversibilidade”, segundo a qual não se opõem ou se negam, mas são inseparáveis, formando circuitos de trocas mútuas. Nesse tipo de circuito,

---

<sup>1</sup> “*Le problème n’est pas d’inventer l’espace, encore moins de le ré-inventer (...), mais de l’interroger, ou, plus simplement encore, de le lire; car ce que nous appelons quodidieneté n’est pas évidence, mais opacité: une forme de cécité, une manière d’anesthésie.*”

<sup>2</sup> Bergson define o “misto” como um composto de elementos que diferem por natureza, dividindo-se em multiplicidades quantitativas de extensão e por multiplicidades qualitativas de duração. Segundo ele, a experiência só nos propicia mistos, daí que todos os nossos falsos problemas viriam de não sabermos - pela intuição - ampliar ou ultrapassar a experiência em direção às condições da experiência, em direção às articulações do real, e reencontrarmos o que difere por natureza nos mistos que nos são dados e dos quais vivemos. In DELEUZE, 1999: 10-20.

<sup>3</sup> Molar e molecular são dois estratos, dois níveis diferentes por natureza que constituem, ao mesmo tempo, todas as sociedades, todos os indivíduos, e também todas as cidades ou espaços urbanos. Toda política é, simultaneamente, uma macropolítica e uma micropolítica. In DELEUZE & GUATTARI, 1996:83-115.

cada face toma o papel da outra, corre uma atrás da outra e remete uma à outra, até perderem seus contornos (DELEUZE,2005:88-89), gerando espaços “inorgânicos” ou “cristalinos”. Haveria, também, uma relação ou circuito entre essas duas faces da cidade caracterizado, ao contrário, por uma separação fundamental, pressupondo-as isoladas e independentes uma da outra, e cuja predominância vai caracterizar um espaço “orgânico”. A existência desses dois tipos de espaço já havia sido apontada por Milton Santos:

Na cidade, hoje, a “naturalidade” do objeto técnico – uma mecânica repetitiva, um sistema de gestos sem surpresa – esta historização da metafísica, crava no organismo urbano áreas “luminosas”, constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao resto da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas “opacas”. Estas são os espaços do aproximativo e não (como as zonas luminosas) espaços da exatidão, são espaços inorgânicos, abertos e não espaços racionalizados e racionalizadores, são espaços da lentidão e não da vertigem (1997: 83).

Os espaços orgânicos, produzidos pela racionalização moderna, trazem sempre separados seus elementos visíveis e invisíveis, luminosos e opacos, materiais e espirituais, atuais e virtuais, presentes e passados, espaciais e temporais, etc., normalmente subordinando aos primeiros os segundos termos. Os circuitos e relações dos espaços cristalinos - espaços compartilhados, para Santos “do aproximativo e da criatividade”, produzidos pelas práticas ordinárias dos habitantes (SANTOS,1996:261; CERTEAU,1996:171) - articulam e consolidam esses elementos no tempo. Seria esse lento movimento de “cristalização” da cidade que a torna um palimpsesto, que faz de um espaço “um lugar”, como acredita Certeau:

Só há lugar quando freqüentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode “evocar” ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças – esquema inverso daquele do Panopticon. (...) Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (1996:189).

Pela lógica cristalina, qualquer espaço - mesmo a “tábula rasa” - contém, em algum grau, uma opacidade que se insinua no texto claro do visível, uma virtualidade nebulosa que confunde a certeza de seu presente, movimentos moleculares que operam uma alteração não prevista naquilo que os sistemas dominantes queriam invariante, imutável. É graças à coexistência do virtual, do molecular, da opacidade e seus “lapsos de visibilidade”, que nenhuma cidade ou ambiente urbano, por mais planejado e controlado que seja, consegue evitar a eclosão de focos de desordem, de desarranjos nos seus programas e estruturas, a

transformação em vias não previstas – e Siegfried Kracauer vai dizer que “o valor das cidades se mede pela quantidade de lugares que elas deixam para a improvisação”(1995:77). Por outro lado, até esses lugares propícios à improvisação, mais ricos de virtualidade e opacidade, mais movediços e permeáveis – como as zonas opacas mencionadas por Santos, áreas ditas informais, como as favelas - possuem suas estruturas molares, suas próprias leis, ordens e hierarquias, seus pontos luminosos e vetores capitalísticos, seus dispositivos infinitesimais de controle e poder.

A chave das combinações, permutas e passagens entre as duas faces da cidade, produzindo espaços orgânicos ou cristalinos, e também o que constitui suas diferenças de natureza, gira em torno da questão do tempo, ou tem o tempo como questão. Aos espaços urbanos orgânicos corresponde o tempo extensivo, contínuo e linear da evolução, da história, do calendário, um tempo condicionado ao espaço, cujo movimento é o “falso movimento do abstrato”, da repetição do mesmo, da preservação contínua do mundo mas que é na verdade seu esgotamento e degradação (DELEUZE, 2006:49). Diferentemente, o tempo dos espaços urbanos cristalinos é fragmentário, descontínuo, intensivo, revolutivo, a temporalidade da repetição diferente. O espaço aqui é condicionado ao tempo, um espaço em movimento contínuo de transformação, em devir, eterna fuga (JACQUES, 2001:149). Se o outro espaço era abstrato e idealizado, aqui temos o espaço frágil, estilhaçado e embaçado da vida, da experiência vivida, como aqueles do escritor Georges Perec:

Eu amaria que existissem lugares estáveis, imóveis, intangíveis, intocados e quase intocáveis, imexíveis, enraizados. Lugares que servissem de referência, de ponto de partida, de forças:

Minha terra natal, o berço de minha família, a casa onde teria nascido, a árvore que eu teria visto crescer (que meu pai teria plantado no dia de meu nascimento), o sótão de minha infância repleto de recordações intactas...

Lugares assim não existem, e é porque eles não existem que o espaço se torna questão, deixa de ser evidência, deixa de ser incorporado, deixa de ser apropriado. O espaço é uma dúvida: é preciso sem parar marcá-lo, designá-lo; ele não é jamais meu, ele não me é nunca dado, é preciso que eu faça a conquista.

Meus espaços são frágeis: o tempo vai usá-los, destruí-los: nada se parecerá ao que ele era, minhas lembranças me trairão, o esquecimento se infiltrará na minha memória, eu observarei sem reconhecê-los algumas fotos amareladas com bordas estragadas(...)

O espaço afunda como a areia fica entre os dedos. O tempo o leva e só me deixa restos informes (2000: 179-180)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “*J’aimerais qu’il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources:*



As experiências propiciadas pelos espaços urbanos apresentam essa mesma dupla face da cidade. Elas envolvem uma material ou externalidade, definindo-se extensa e objetivamente no espaço visível pelo movimento físico do corpo, como, também, um movimento intensivo em seu interior, no núcleo da existência humana, tanto no seio das suas memórias, da sua inteligência, quanto no da sua sensibilidade, de seus afetos e vibrações. Fernando Pessoa, declarando-se “um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior” (1999:416), descreve, através do heterônimo Bernardo Soares, a transição cristalina entre suas duas cidades, uma objetiva, extensiva, exterior, “real por fora” e outra subjetiva, intensiva, interior, “real por dentro”:

Ao mesmo tempo que me embrenho por vielas e sub-ruas, torna-se-me complexa a alma em labirintos de sensação. (...) Angustia-me, não sei porquê, essa extensão objectiva de ruas estreitas, e largas, essa consecução de candeeiros, árvores, janelas iluminadas e escuras, portões fechados e abertos, vultos heterogeneamente nocturnos que a minha vista curta, no que de maior imprecisão lhes dá, ajuda a tornar subjetivamente monstruosos, incompreensíveis e irrealis (1999: 416).

Enquanto os habitantes “verídicos” (DELEUZE,2005:168-178), “competentes” (CHAUÍ,1993:1-2) e “acelerados” (SANTOS,1997:84) – enfim, homens “sem tempo”, condicionam-se a vivenciar de forma orgânica os espaços, um espaço cristalino costuma ser aquele praticado pelos habitantes “ordinários” – toda uma cadeia de “falsários”,

---

*Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance). Le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts...*

*De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.*

*Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans le reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. (...)*

*L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes.”*

Perec tratou dessa relação entre espaço, tempo e memória em dois documentários, realizados junto com Robert Bober, e que serão analisados na PARTE 2.2 (103) do presente trabalho. Seu projeto inacabado “*Les lieux*” também tinha o tempo a principal questão: “Eu escolhi, em Paris, doze lugares, ruas, praças, cruzamentos, lugares de lembranças, de acontecimentos ou de momentos importantes de minha existência. A cada mês, eu descrevo dois desses lugares; uma primeira vez, no lugar (...) eu descrevo *o que eu vejo* da maneira mais neutra possível, eu enumero as lojas, alguns detalhes da arquitetura, alguns micro-eventos (...); uma segunda vez, não importa onde (...) eu descrevo o lugar de memória, eu evoco as lembranças que lhe são ligadas, as pessoas que conheci ali, etc. Cada texto (...) é, uma vez terminado, fechado num envelope que eu lacro com cera. No final de um ano, terei descrito cada um de meus lugares duas vezes, uma vez no modo de lembrança, uma vez no local em descrição real. Eu recomeço assim durante doze anos (...) Eu comecei em janeiro de 1969 ; terminarei em dezembro de 1980! Eu abrirei então os 288 envelopes lacrados, reler-lhes-ei cuidadosamente, recopiar-lhes-ei, estabelecerei os index necessários. Eu não tenho uma idéia muito clara do resultado final, mas eu acho que veremos, tudo ao mesmo tempo, o envelhecimento dos lugares, o envelhecimento da minha escritura, o envelhecimento das minhas lembranças: o tempo reencontrado se confunde com o tempo perdido; o tempo está agarrado a este projeto; constitui sua estrutura e seu limite; o livro não é mais restituição de um tempo passado, mas medida do tempo que se esvai.” Apud DELAGE e GUIGENO, 1997.

“incompetentes”, “lentos”, ou seja, homens “com tempo”. Aqueles que, de alguma forma e por algum motivo, não se encaixam adequada ou corretamente na grande composição orgânica do mundo e, dessa “falha” do sistema, fazem conexões pouco prováveis, acabam inventando outras ordens. No extremo dessa cadeia, em sua última e mais frágil potência, Deleuze situa o artista, “criador de verdade”, entendendo a arte como “a incessante produção de *shapes*, relevos e projeções” (2005:178-179).

A relação com a cidade de muitos poetas, escritores, compositores, artistas visuais, cineastas - e aí poderíamos incluir Péricles, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Walter Benjamin, Henry Miller, Hélio Oiticica, Agnès Varda, Jean Luc-Godard, Lina Bo Bardi<sup>5</sup>, entre tantos outros -, é fundamentalmente cristalina. Através da sensação de Pessoa, Lisboa se desmaterializa, se dissolve, se virtualiza, para em seguida se reconstruir, atualizar-se novamente através da sua escritura. Por outro lado, Pessoa não escreve sobre Lisboa, é antes Lisboa que o faz escrever, que o motiva, o afeta e o transforma. Assim, Lisboa se faz outra através do poeta, enquanto, reciprocamente, o poeta se faz outro através da cidade. Pessoa, seus heterônimos e a própria Lisboa tornam-se, assim, indissociáveis e indiscerníveis.

Essa indiscernibilidade de elementos ou imagens distintos em um circuito cristalino acontece em seu ponto mais estreito, sobre uma fronteira borrada e portanto não-localizável. Dessa unidade compartilhada e indivisível que se forma, emerge uma imagem cristalina ou “imagem-cristal”, uma imagem dupla, bifacial, mútua, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, atual e virtual, límpida e opaca, etc. (DELEUZE,2005:88-89). O cristal revelaria, segundo Deleuze, o fundamento oculto do tempo, o tempo em seu movimento autônomo de desdobramento e diferenciação.

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo. (...) A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa vida não-orgânica que encerra o mundo. (...) O que se vê no cristal é pois um desdobramento que o próprio cristal não pára de fazer girar sobre si, que ele impede de findar, já que é um perpétuo *Se-distinguir*, distinção se fazendo, que retoma sempre em si os termos distintos, para relançá-los de pronto (2005:102-103)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> A italiana Lina Bo Bardi, é uma das raras exceções num grupo onde dificilmente podem se incluir arquitetos e urbanistas. Ao mesmo tempo em que modifica a cidade de Salvador, Lina foi modificada por ela: dupla captura. Aliás, não apenas Lina, mas também outros artistas e intelectuais estrangeiros que aportaram na Cidade da Bahia por volta da metade do século XX, como Pierre Verger e Walter Smetak. Ver RISÉRIO (1995).

<sup>6</sup> Grifo do autor.

Portanto, podemos chamar de “cidade cristal” a imagem – cristal produzida a partir de uma experiência urbana, ou seja, uma imagem de cidade fabricada através de processos cristalinos de trocas recíprocas, seja na apropriação e vivência dos seus ambientes, ou na convivência com suas diversas personagens, com seus outros (DELEUZE,2000:85)<sup>7</sup>. Deleuze associa a fabricação de imagens-cristal à ativação, no cérebro, de uma “função de fabulação”, conferindo às personagens, à cidade e ao vivido dimensões de lendas e gigantes:

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultanismo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos (DELEUZE e GUATTARI,2000: 222)<sup>8</sup>.

O escritor Andrei Bièly, ainda no início do século XX, já indicava que cidade e cérebro estariam topologicamente em contato: “tudo o que desfilava antes seus olhos, quadro, piano, espelho, nácar, marchetaria das jardineiras, tudo era apenas excitação da membrana cerebral, a não ser que fosse deficiência do cerebelo” (apud DELEUZE, 2005: 152)<sup>9</sup>. Ou seja, também na cidade, tratar-se-ia de uma questão de cretinização ou de cerebralização (DELEUZE,2000: 79). Charles Dickens está próximo quando estabelece um vínculo direto entre a perambulação pelas ruas das grandes cidades a seu processo criativo:

Não saberia dizer como as ruas me fazem falta. (...) Parece que elas fornecem a meu cérebro algo que lhe é imprescindível quando precisa trabalhar. Durante uma semana, quinze dias, consigo escrever maravilhosamente em um lugar afastado; um dia em Londres é então suficiente para me refazer e me inspirar de novo. Mas o esforço e o trabalho de escrever dia após dia sem essa lanterna mágica são enormes...(...) Em Gênova...eu tinha ao menos duas milhas de ruas iluminadas por onde eu podia vagar durante a madrugada, e um grande teatro todas as noites (apud BENJAMIN, 2006: 470).

---

<sup>7</sup> Segundo Bergson, a imagem seria o próprio objeto “apreendido no movimento como função contínua”, a sequência variante ou a repetição diferente do objeto, na qual ele nunca é o mesmo a cada instante da operação, transformando-se no tempo. Por esse raciocínio, podemos dizer que a cidade, apreendida em movimento perpétuo de variação, torna-se imagem. Daí Deleuze afirmar que “não há diferença alguma entre as imagens, as coisas e o movimento” (2000:57).

<sup>8</sup> Milton Santos também associava os “espaços inorgânicos” à possibilidade de fabulação. Considerava esses espaços “aliados da ação, a começar pela ação de pensar”, e seus habitantes, os homens lentos, não podendo ficar muito tempo conectados ao imaginário perverso produzido pelo capitalismo – cujas imagens prefabricadas seriam vistas como miragens -, “acabam descobrindo as fabulações” (1997: 84-85).

<sup>9</sup> BIÉLY, “Saint Petersburg”.

Seja cristalina ou orgânica, toda experiência proporcionada pela cidade ou pelo espaço urbano<sup>10</sup>, estando conectada aos circuitos cerebrais, concorre para a produção de subjetividade. Agindo como máquinas de sentido, de sensação, de pensamento, tudo na cidade - um bairro, uma rua, uma edificação, uma porta, um corredor, um encontro, etc. - traz uma função de subjetivação, cada um por sua parte e em composições globais e heterogêneas (GUATTARI, 1993: 161).

As cidades são imensas máquinas – megamáquinas, para retomar a expressão de Lewis Mumford – produtoras de subjetividade individual e coletiva. O que conta, com as cidades de hoje, é menos os seus aspectos de infra-estrutura, de comunicação e de serviço do que o fato de engendrarem, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considerá-las (GUATTARI, 1993: 172).

Essas experiências, por um lado, estão cada vez mais sendo sobrecodificadas e sobredeterminadas pelos sistemas dominantes, levando a um “esmagamento uniformizador” dos corpos e das subjetividades pelo capitalismo em sua fase atual, altamente globalizado e miniaturizado, estendendo-se por toda a superfície do planeta como também infiltrando-se nos recônditos da intimidade. O momento atual se caracteriza pela rarefação das trocas desiguais ou dissimétricas dos processos cristalinos, mais lentas e intensivas, e pela proliferação das trocas orgânicas, onde tudo se torna equivalente e intercambiável - configurando o que Guattari chamou de “equivaler generalizado” (1993:163;169): circuitos de troca cada vez mais rápidos e extensivos, mas que, paradoxalmente, se quanto mais fazem circular, também mais petrificam ou imobilizam<sup>11</sup>.

Por outro lado, as experiências urbanas cristalinas resistem. É o caso da prática “poética e mítica do espaço” que Certeau associa justamente a uma “mobilidade opaca e cega da cidade habitada” (1996:172). Sua imprevisibilidade e indeterminação “dribla” e vence o bloqueio imposto pelo sistema dominante, enquanto favorece a que o cérebro invente novos circuitos e faça conexões “menos prováveis”, ocasionando estados, sensações e desejos antes “inimagináveis”, abrindo o caminho para a fabulação criadora.

---

<sup>10</sup> E também em outros espaços, como o fílmico, o musical, etc., cada um ao seu modo (Guattari, 1993: 153).

<sup>11</sup> Considerando as reminiscências “elementos condutores”, para Proust caberia à memória traçar os circuitos que interligam e interpenetram as instâncias de presente e passado, atual e virtual, real e irreal, e que nos colocam “no caminho da arte”. Petrificar a memória implicaria então em interromper, bloquear ou até mesmo fechar esse circuito, dificultando as trocas, as conexões, esses jogos de memória e esquecimento da qual depende tanto o aprendizado quanto a criação artística, pois abrem o caminho para a fabulação criadora, o ato de “fabricar gigantes”, de erigir “monumentos” (DELEUZE e GUATTARI, 1992: 218).

Guattari sustenta a tese de que a mais importante batalha contra o capitalismo (e contra os sistemas de dominação em geral) - e a única, acredita, na qual ele nunca triunfará - está sendo travada no nível molecular, no campo da produção de subjetividade, da economia libidinal, entre subjetivações que consistem, de um lado, na captura e modelagem de afetos e desejos de acordo com os interesses e valores desses sistemas (engendrando desterritorializações, muitas vezes violentas, seguidas de reterritorializações sobre propriedade, família, dinheiro, raça, religião, etc.) e que, bloqueados e endurecidos, produzem de infantilismos a paranóias, de servilismos a microfascismos<sup>12</sup>; e, de outro, subjetivações que perturbam as configurações habituais e convencionalizadas de desejo, maleabilizam e mobilizam afetos estranhos e desconhecidos, engendram devires e alterificações existenciais.

As lutas molares de interesse - econômicas, sociais, políticas, sindicais, etc., para Guattari, nunca darão, por si sós, em uma transformação positiva (1987:217). Para isso, elas precisariam se juntar às lutas de outra natureza, moleculares - como aquelas relativas às liberdades, novos questionamentos da vida cotidiana, do ambiente, do desejo<sup>13</sup>. As mudanças que ocorrerem no nível molar só se efetivarão se forem acompanhadas de mutações correspondentes no nível molecular, uma vez que, sem transformação das mentalidades e dos hábitos coletivos, só pode haver apenas medidas ilusórias relativas ao meio material (GUATTARI,1993:73).

A questão essencial apontada por Guattari seria portanto essa junção cristalina entre os níveis molar e molecular - entre, por exemplo, macro e micropolítica, economia, social, etc. Não se trata então de subestimar as lutas molares e superestimar os investimentos moleculares, mas em articulá-los, em fazê-los cristalizar, instaurando circuitos de trocas recíprocas entre ambos. Pois, na falta ou na falha desses circuitos, qualquer mudança sempre dará margem à sua recuperação, à sua integração pela axiomática do capitalismo.

Seguindo essa lógica, a crítica e o combate à produção capitalista da cidade, para sua eficácia, teria que aprender a conjugar esses dois níveis, apreendendo a dupla natureza dos processos urbanos, ou seja, sua natureza cristalina, com suas complexas articulações e

---

<sup>12</sup> Para Deleuze e Guattari só o microfascismo para responder à questão global: por que o desejo deseja sua própria repressão, como pode ele desejar sua repressão? (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 93).

<sup>13</sup> Da mesma maneira, Guattari aponta que os investimentos moleculares não são automaticamente portadores de transformação social - uma "revolução molecular" teria precedido o advento do fascismo na Alemanha. Assim, o melhor e o pior poderão decorrer desse tipo de fermentação.

combinações. Não opondo, mas complementando à cidade objetiva, visível, panorâmica, molar, uma outra cidade, subjetiva, emocional, virtual, microscópica<sup>14</sup>. Assim, ou muda a natureza do próprio debate urbanístico, passando ele próprio do regime orgânico para o cristalino, ou o mesmo continuará sempre na retaguarda, à reboque da maquinação capitalista<sup>15</sup>.

Enquanto continuarmos prisioneiros de uma concepção das relações sociais herdadas do século XIX, a qual não tem muito a ver com a situação atual, ficaremos fora da realidade, continuaremos a dar voltas em nossos guetos, ficaremos indefinidamente na defensiva, sem conseguir apreciar o alcance dessas novas formas de resistência que surgem nos mais diversos campos. Trata-se, portanto, de primeiramente medir em que grau estamos contaminados pelos artificios do CMI (Capitalismo Mundial Integrado). O primeiro desses artificios é o sentimento de impotência que conduz a uma espécie de “abandonismo” às suas fatalidades. Por um lado, o Gulag; por outro, as migalhas de liberdades do capitalismo, e, afora isso, aproximações fajutas com um vago socialismo cujas fronteiras iniciais e finais não se vêem (GUATTARI, 1987: 224-225).

Também seria fundamental, para Guattari, que arquitetos e urbanistas passem a atuar como operadores de uma “cartografia multidimensional da produção de subjetividade”, compreendendo os mecanismos, circuitos e conexões que atuam nos processos de subjetivação inerentes ao espaço urbano, ainda muito pouco conhecidos (1993:177). Assim, poderão fazer uma escolha consciente do tipo de circuito, de espaço e de subjetividade que concorrerão para engendrar com suas intervenções: se formas padronizadas e subjugadas pelos sistemas dominantes, condenadas à petrificação, à morte, ou, ao contrário, resingularizações compondo arranjos radicalmente mutantes, numa política de “produção de vida” - alternativas que já haviam sido colocadas há quase um século, por Bièly: “deficiência do cerebelo” ou “criação cerebral”.

Mas ai instala-se um paradoxo: como o urbanismo poderá colaborar para “a restauração da cidade subjetiva”, como quer Guattari (subjetiva aqui, em referência à questão da produção da subjetividade) – e, num sentido próximo, poderíamos dizer também, para se re-instaurar e

---

<sup>14</sup> Nesse caso, as lutas que reivindicam, entre outras coisas, uma legislação mais justa e democrática sobre propriedade, uso e apropriação do solo, gestão participativa, etc., buscando compensar ou mesmo reverter os efeitos perversos do capitalismo, terão que considerar a autonomia, a singularidade, a heterogeneidade dos componentes urbanos envolvidos. Os antagonismos, contradições e conflitos que inevitavelmente surgirão entre os dois níveis não deverão ser “resolvidos” através de uma conciliação ou “consenso” que conforma ou ajusta uma parte à outra, nem por aparelhos de direção que os oprimam ou dominam; essas diferenças não se resolvem, são irreconciliáveis. A operação entre os níveis não é, portanto, subtração, mas adição, o E, “e...e...e...”, a “gagueira criadora”. A revolução social não se dará em um nível ou em outro, num campo ou em outro, mas entre os dois, no meio, na fronteira, linha de fuga quase imperceptível (DELEUZE, 2000: 60-61).

<sup>15</sup> Daí Guattari apontar a importância de uma colaboração ou transdisciplinaridade entre os urbanistas, arquitetos e todas as outras disciplinas das ciências sociais, humanas, ecológicas etc... (GUATTARI, 1993:172).

re-engendrar cotidianamente a “cidade cristal”, fazendo dos espaços urbanos um emaranhado de circuitos de trocas mútuas e diferentes, se estes têm sido, num trabalho secular, quebrados, violados, ameaçados de destruição por ele?

## **1.2 Os modos orgânico e cristalino do urbanismo**

Considero a existência de, pelo menos, dois modos de abordagem da cidade pelo urbanismo, implicando na apreensão e na produção de dois tipos de espaços, diferentes por natureza: o espaço orgânico e o espaço inorgânico ou cristalino. O primeiro modo – que, por correspondência, também denominaremos “orgânico”, é próprio da vertente dominante e hegemônica do urbanismo desde seus primórdios - por isso, normalmente, é confundido com o próprio campo; o segundo modo, “cristalino”, caracteriza uma vertente minoritária, marginal, dissidente; um, “orientado-objeto”, separa as faces objetivas e subjetivas da cidade, o outro, “orientado-relações”, coloca objetivo e subjetivo em interação (KROLL,1996a:19); um é “estratégico”, fundamentado em modelos de verdade, o outro, “tático”, sabota todos os modelos (CERTEAU,1996: 97-102); um é representativo da tradição moderna do urbanismo, o outro se apresenta, ao mesmo tempo, como uma crítica e um desvio dessa tradição, inventando um novo caminho; um, teria chegado a um “fim de linha” (ARANTES,1998:131-142), sendo, em parte, responsável por essa ameaça de paralisia que paira sobre a subjetividade na contemporaneidade, enquanto o outro abre uma linha de fuga, preparando, como acredita Lucien Kroll, “as atitudes mais coerentes para o século XXI” (1996a:19).

### **1.2.1 O modo orgânico**

Em seus exercícios mais evidentes – quais sejam: a tentação da visão totalizante de cidade; a tendência de buscar construir modelos, a simplificação na compreensão das formas (novas e velhas) de sociabilidade urbana, a importância atribuída à função das formas materiais como catalisadoras de comportamentos sociais – o Urbanismo “evoluiu” assim (...) para um certo apagamento de tudo aquilo que as sociedades urbanas em suas interações guardam como dimensão imponderável, não necessariamente visível ou quantificável, mistério, imprevisibilidade (PEREIRA,2003:1).

A abordagem orgânica do urbanismo fundamenta-se na separação das naturezas objetiva e subjetiva da cidade, bloqueando os circuitos cristalinos de trocas mútuas entre matéria e memória, ação e desejo, visível e invisível, atual e virtual, presente e passado, límpido e opaco, etc., fazendo sobressair os primeiros e subjugando (quando não ignorando completamente) os segundos. Para Certeau, trata-se da estratégia de delimitar na cidade um “lugar próprio”, ou seja, um espaço “distinto, visível e objetivável”, destacado do seu Outro invisível. É a vitória do lugar ou do espaço sobre o tempo, tornando suas “forças estranhas” objetos observáveis e mensuráveis, e portanto controláveis (1996: 99-100).

Essa abordagem, entretanto, só se faz possível pela retirada do urbanista da vivência da cidade, pelo desconhecimento e esquecimento das “artes de fazer” dos habitantes ordinários, suas “táticas” – como o desvio, a bricolagem, a lentidão, a opacificação, a fabulação, pelas quais os mesmos inventam, microbianamente, a sua cidade, o seu cotidiano. Projetando modelos de verdade e discursos de competência, esse urbanista bloqueia seus próprios circuitos cristalinos, devendo, portanto, excluir-se “do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia-a-dia e fazer-se estranho a eles” (CERTEAU,1996:171). Assim, ele vai se relacionar com a cidade de sobrevôo e à distância, como um “deus voyeur” que vê de fora, do alto e de longe, mediado por representações (mapas, plantas, maquetes, e até mesmo filmes). Certeau define essa experiência como a de alguém que observa a cidade do 110º andar do World Trade Center, segundo ele a “mais monumental das figuras do urbanismo ocidental”<sup>16</sup>:

O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego nova-iorquino. Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores e espectadores. Ícaro, acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava “possuído”. (...) Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber (1996:170).

---

<sup>16</sup> E não deixou de ser após a explosão e o desmoronamento das torres gêmeas projetadas por Yamazaki, emblemática da derrocada do urbanismo no século XX. Seria um sinal que estamos entrando numa nova fase do urbanismo, para além do urbanismo moderno, ou então, para um urbanismo moderno do além?



A trajetória desse modo orgânico de abordagem da cidade poderia ser dividida em três fases, cada qual dominada por uma vertente ou corrente<sup>17</sup>, coincidindo com a evolução do urbanismo moderno: a fase da abordagem funcionalista (também chamada de racionalista ou progressista), entre as décadas de 1920 e 1940, iniciada com as vanguardas modernas e encerrada no pós-guerra; a abordagem humanista, entre a década de 1950 a meados da década de 1970; e a abordagem mercadológica, ou neo-liberal, da era pós-moderna, que iria de meados da década de 1970 aos dias atuais.

Com a vertente dominante do urbanismo durante praticamente toda a 1ª metade do século XX, o chamado funcionalismo, a separação orgânica adquire sua forma mais radical e explícita<sup>18</sup>. A cidade é concebida como um fato puramente objetivo, e seu habitante um homem racional até no sentimento, cuja principal qualidade, a objetividade, deveria reprimir e dominar qualquer manifestação de animalidade ou subjetividade.

O homem caminha em linha reta porque tem um objetivo; sabe aonde vai (...) A mula ziguezagueia, vagueia um pouco, cabeça oca e distraída, ziguezagueia para evitar os grandes pedregulhos, para se esquivar dos barrancos, para buscar a sombra; empenha-se o menos possível.

O homem rege seu sentimento pela razão; refreia os sentimentos e os instintos em proveito do objetivo que tem. Domina o animal com a inteligência. Sua inteligência constrói regras que são o efeito da experiência. A experiência nasce do labor; o homem trabalha para não perecer. Para produzir, é preciso uma linha de conduta; é preciso obedecer às regras da experiência. É preciso pensar antes no resultado.

A mula não pensa em absolutamente nada, senão em ser inteiramente despreocupada (LE CORBUSIER,2000:6).

A vertente funcionalista do urbanismo pressupunha um homem ideal, universal, padronizado e homogêneo - traduzido pelo “modulor” de Le Corbusier, ao qual corresponderia uma cidade de linhas retas, o caminho da ordem que seria também o da criação e da dominação. O trabalho do urbanismo, por essa lógica, seria, um “colocar em ordem”, no caso, a ordem racional, geométrica, utilitária, e também capitalista. Os bairros

---

<sup>17</sup> Embora sempre tenham coexistido, ao lado da vertente dominante, outras vertentes minoritárias. Por sua vez, essa vertente dominante também seria constituída por diversas tendências.

<sup>18</sup> Outras correntes urbanísticas coexistiam com o funcionalismo nessa época, em particular a culturalista (cuja principal referência era Ebenezer Howard, inspirador das cidades-jardins), a naturalista (a ideologia desurbanista americana, representada pelo projeto de *Broadacre City*, a anti-cidade idealizada por Frank Lloyd Wright) e o desurbanismo soviético (na figura principal de Moise Guinzbourg) criticavam e até mesmo negavam, de forma explícita, a grande cidade moderna, para propor, em seu lugar, outros modelos urbanos e de urbanidade. Entretanto, essas correntes também se caracterizavam por uma abordagem orgânica do meio urbano. Daí que, entre elas e a corrente funcionalista, apesar de haver muitas diferenças, havia igualmente muitos pontos de contato (CHOAY, 2002: 26-34; RAGON, 1986:275-288).

antigos estariam fora dessa ordem, com seu traçado labiríntico, estreito e tortuoso - o “caminho das mulas”, estimulando um vagar à esmo, a distração, ao ócio improdutivo<sup>19</sup>, tornando-se, assim, uma ameaça ao “progresso” da cidade - o que equivaleria dizer do capitalismo -, levando à miséria, à derrota e à decadência.

Será uma visão do sétimo círculo do inferno de Dante? Não. Infelizmente, é a pavorosa moradia de centenas de milhares de habitantes. (...) Quando em nossos passeios seguimos o dédalo das ruas, nossos olhos ficam enlevados com o pitoresco dessas paisagens escarpadas, surgem as evocações do passado...A tuberculose, a desmoralização, a miséria, a vergonha triunfam satanicamente (LE CORBUSIER, 2000:266).

Para Corbusier, esses bairros – e com eles, todo o passado, a memória que fazem evocar - deveriam ser erradicados, “sacrificados”, já que seria impossível recuperá-los, ou melhor, retificá-los pelo urbanismo. Os únicos “vestígios do passado” que deveriam ser salvaguardados – algumas edificações consideradas “monumentos”, como igrejas antigas - ganhariam um novo contexto, rodeados de árvores, em parques, passando de uma vida degradante para uma morte digna, ganhando o descanso eterno em “cemitérios graciosamente mantidos” (2000: 226)<sup>20</sup>.

Entretanto, paralela e marginalmente ao funcionalismo, desenvolveu-se uma outra vertente de abordagem, mais sensível aos aspectos subjetivos da cidade – como a questão do tempo -, e que já poderia ser qualificada de “humanista” (CHOAY,2002:38). O biólogo escocês Patrick Geddes, ainda nos primórdios do urbanismo, entre o final do século XIX e o início do século XX - momento em que este ainda estava se consolidando como campo disciplinar e prática profissional, surge com a proposição de integrar o habitante, através da “*civics*”, no planejamento urbano<sup>21</sup>. Além disso, para Geddes, o planejamento só escaparia da abstração caso se baseasse em um vasto levantamento sociológico (o “diagnóstico”) para obter dados econômicos e de infra-estrutura e, sobretudo, para “evocar a personalidade social da cidade”:

---

<sup>19</sup> Como veremos na PARTE 1.3 (39), estas eram práticas que caracterizavam o *flanêur*, figura que desaparece na cidade moderna.

<sup>20</sup> No Plano Voisin - que recebeu esse nome pelo apoio de uma fábrica de automóveis francesa e foi apresentado num diorama no Pavilhão do Espírito Novo na Exposição das Artes Decorativas, em 1925, Le Corbusier propunha a destruição completa de alguns bairros do centro de Paris e em seu lugar seriam construídas torres, em meio a extensas áreas verdes e grandes artérias viárias. A metáfora, aqui, é o organismo: a cidade é um corpo com órgãos classificados e um contorno.

<sup>21</sup> Geddes usava o termo “planejamento urbano”, em vez de “urbanismo”.

Cada lugar tem uma verdadeira personalidade e, junto a isso, exibe alguns elementos singulares – uma personalidade, por mais apática que se mostre, é dever do planejador, como mestre, despertá-la. E somente ele pode fazer isso, por estar apaixonado e familiarizado com o seu assunto, verdadeiramente apaixonado e inteiramente à vontade – o amor, pelo qual a mais alta intuição supre o conhecimento e provoca a mais completa intensidade de expressão, para trazer à tona às possibilidades latentes, porém não menos vitais (GEDDES, 1994: 192)<sup>22</sup>.

Geddes argumentava que, para o planejador realizar um trabalho “durável e profundo” na cidade, expressando o seu espírito ou individualidade, seria preciso agir como um artista, conhecê-la e amá-la “de verdade”, “entrar em sua alma” - caso contrário, “na melhor das hipóteses”, ele poderia ser um engenheiro eficiente, mas “que vê apenas a semelhança das cidades, sua rede comum de rodovias e comunicações”. A ação urbanística teria de ser baseada na “intuição” e na “simpatia ativa para com a vida essencial e característica do local em questão”, contando, para desenvolver essa sensibilidade, com a colaboração da arte, em particular da literatura e sua “capacidade de perceber a vida criativa nas cidades” (1994:169-178):

Percebemos por nós mesmos, como essa cidade triste foi um dia bela e jovem, teve seus dias de fé e grande solidariedade, como vibrou na vitória, chorou na derrota, renovou seus sacrifícios e lutas, e tão exaurida, por gerações e gerações, em perene instabilidade da sorte, e mais instável ainda em mente e espírito. Mas (...) acabamos esquecendo nosso passado histórico, e pensamos em nossa cidade em termos apenas de recente progresso industrial e ferroviário, chegamos a pensar em nossa cidade atual como um postulado final, e não como uma cidade em fluxo e mudança contínua (GEDDES, 1994: 171).

A noção de temporalidade apresentada por Geddes inspirava-se na noção bergsoniana de duração: tudo, na cidade, estaria submetido ao perpétuo movimento do tempo, em constante mudança e evolução, possuindo uma cambiante trama de vida. Como esse movimento seria imprevisível, tornava-se inútil qualquer prognóstico ou modelo urbano; não poderia existir uma cidade-tipo do futuro, mas tantas cidades quantos casos particulares (CHOAY, 2002: 39-40)<sup>23</sup>.

O que Geddes chamava de “espírito” ou “personalidade social da cidade” se referia basicamente às tradições ali existentes, preservadas em evolução gradativa no tempo, e pelas quais o habitante se ligaria ao seu ambiente. Assim, embora percebesse uma dimensão

---

<sup>22</sup> O diagnóstico, entretanto, acabou se tornando uma fórmula nos trabalhos de planejamento urbano, referindo-se a um procedimento executado superficial, objetiva e metodicamente, sem nenhum envolvimento ou paixão.

<sup>23</sup> Choay diferencia essa temporalidade concreta e criadora de Geddes do tempo espacializado e abstrato dos culturalistas – como Camillo Sitte e Ebenezer Howard, outra vertente de abordagem orgânica dessa fase (2002:39).

subjetiva e temporal da vida urbana, tratava-se de uma visão com um fundo conservador e moralista – que seria compartilhada por seu mais importante discípulo, Lewis Mumford, rejeitando a metrópole e defendendo a pequena cidade, a vida em comunidade, na qual as tradições urbanas seriam conhecidas e respeitadas por cada geração, e expressadas através dela.

O francês Marcel Poëte também foi fortemente influenciado pelas idéias de Bergson para pensar a cidade, considerada em evolução constante, um “organismo vivo”. Também como Geddes (mais um pouco mais tarde), Poëte dava grande importância à pesquisa sociológica, à observação direta da vida urbana (usando métodos científicos), à história e ao papel dos habitantes:

Admiro a ousadia dos técnicos atuais do urbanismo que, quando aplicam esta ciência a uma cidade, consideram, antes de tudo a aparência das coisas, como se a consideração dos habitantes que formam a cidade não se impusesse previamente. É através destes que a cidade precisa ser vista, ao invés de ser observada simplesmente do ponto de vista dos espaços cheios e vazios que ela forma sobre o solo. Para compreender uma cidade, é preciso compreender seus habitantes; (...) uma cidade é um conjunto de almas (in CHOAY,2002:281).<sup>24</sup>

Ainda nesse período, surge uma série de trabalhos nos campos da filosofia, sociologia e antropologia, realizados por Georg Simmel e Oswald Spengler, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, Robert Ezra Park e Louis Wirth - pesquisadores da Escola de Chicago, entre outros, enfocando diversos aspectos da relação que a grande cidade estabelece com seus habitantes. Entretanto, era priorizada aqui menos a linha de continuidade ou mudança de grau - como em Geddes ou Poëte, que as descontinuidades, as transformações, as mutações, ou seja, as “mudanças de natureza”<sup>25</sup>. São observados e analisados os novos comportamentos,

---

<sup>24</sup> POËTE, Marcel. “Une vie en cité” (1924-1931).

<sup>25</sup> Autores como BENJAMIN (2006) e KRACAUER (1995) já abordavam processos cristalinos da e na cidade. Benjamin, inclusive, propunha, entre as categorias de construção do livro-modelo centrado em Baudelaire, o “banimento do orgânico”, que, em outras palavras, seria a manifestação do cristalino. Aqui um dos fragmentos selecionados: “Baudelaire gato, hindu, ianque, episcopal, alquimista. – Gato: sua maneira de dizer ‘minha querida’, nesta passagem solene que se abre com ‘Seja sensata, ó minha dor’. – Ianque: seus ‘muito’, diante de um adjetivo; suas paisagens abruptas – e este verso: ‘Meu espírito, tu te moves com agilidade’, que os iniciados escandem com uma voz metálica; seu ódio da eloquência e das confidências poéticas; ‘O prazer efêmero fugirá para o horizonte! Assim como...’ O quê? Antes dele, Hugo, Gautier etc. ...teriam feito uma comparação francesa, oratória; ele a fez ianque, sem tomar posição firme, mantendo-se aéreo: ‘Assim como uma sílfide no fundo dos bastidores’. Vêem-se os fios dos andaimes e toda a parafernália teatral...- Hindu: ele tem a poesia mais que Leconte de Lisle com toda sua erudição e seus poemas carregados e ofuscantes. ‘Jardins, fontes chorando nos alabastros, /Beijos, pássaros cantando noite e dia’. Nem coração grande nem grande espírito, mas que nervos lastimosos! Que narinas abertas a tudo! Que voz mágica!” Jules Laforgue, “Mélanges Posthumes”, Paris, 1903, p.118-119 (BENJAMIN, 2006:289).

sociabilidades, estados psíquicos, sensações e sentimentos das personagens e tribos da grande cidade – como o homem *blasé*, o *flanêur*, o *badaud*, a prostituta, as comunidades étnicas e religiosas, as gangues juvenis - na vivência de seus ambientes - ruas, bairros, passagens, estações de trem, cinemas, bares ou cafés.

Se esses trabalhos não tiveram praticamente nenhuma influência junto ao funcionalismo, eles foram importantes para a sua superação, iniciada dentro do clima de uma “virada humanística” que, entre as décadas de 1950 e 1960, envolveu não apenas o campo do urbanismo, mas toda a sociedade ocidental, atingindo praticamente todos os seus domínios científicos e artísticos, seus equipamentos e instituições. Houve, nesse momento, uma mudança geral de paradigmas, com grande influência das ciências sociais e humanas, principalmente da história, da antropologia e da sociologia, alavancada pela pressão vinda sobretudo dos movimentos sociais, em suas lutas pelos direitos da mulher, dos homossexuais, dos negros, dos imigrantes, dos estudantes, dos camponeses, das minorias étnicas e religiosas, e também dos habitantes – os chamados “movimentos sociais urbanos” - que reivindicavam o seu “direito à cidade”.

A passagem para a fase da abordagem mais humanista do urbanismo foi deflagrada tanto pela recuperação de autores que haviam ficado à margem do funcionalismo, em especial Geddes e Camilo Sitte, quanto pela intensificação das críticas ao funcionalismo - considerado excessivamente autoritário e racionalista, produzindo espaços repressivos e estéreis, levando à morte das cidades<sup>26</sup>. Essa mudança de abordagem foi liderada por Alison e Peter Smithson, Aldo Van Eyck, Jaap Bakema e Giancarlo de Carlo, entre outros, jovens membros do CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna que, formando em 1953 o grupo *Team X*, acabaria por extingui-lo<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Textos como “Manifesto do bolor contra o racionalismo em arquitetura” (1958), de Friedrich Hundertwasser; “Morte e vida das grandes cidades americanas” (1961), de Jane Jacobs; “A condição urbana” (1961), de Leonard Duhl; “A cidade não é uma árvore” (1965), de Christopher Alexander; “Complexidade e contradição em arquitetura” (1966), de Robert Venturi, entre outros, colocaram em xeque os princípios e dogmas que regiam a prática de arquitetos e urbanistas desde o início das reuniões do CIAM, sintetizados, em 1933, na Carta de Atenas. O próprio Geddes, nos últimos anos de sua vida, na França (entre 1924 a 1932), já havia se esforçado para demonstrar os erros do funcionalismo e indicar que havia outras vias, como também procurou fazer Poète (RAGON, 1986: 258).

<sup>27</sup> O Team X se formou justamente com a finalidade de organizar a 10ª reunião do CIAM, em 1956, em Dubrovnik, e termina por decretar seu fim, na reunião seguinte, realizada em 1959, em Otterlo. A partir de 1960, o Team X passa a fazer seus próprios encontros, encerrados em 1981, com a morte do holandês Bakema, um dos principais motivadores do grupo. Esses encontros ficaram registrados em fotografias, gravações de áudio e filmagens feitas pelo próprio Bakema -das quais alguns trechos podem ser assistidas na internet no endereço: [http://www.nai.nl/e/collection/news/2005/0509\\_team10\\_videos\\_e.html](http://www.nai.nl/e/collection/news/2005/0509_team10_videos_e.html)

O grupo, mesmo juntando diversas tendências (BARONE,2002:93), convergia ao procurar colocar, no lugar do homem ideal e abstrato, o homem real, o habitante da cidade, chamando-o à participação; na afirmação da identidade, da diversidade e da complexidade do homem e da vida urbana contra a impessoalidade, a homogeneidade e a simplificação do funcionalismo; na substituição da grande escala e da tábula rasa por intervenções que respeitavam a escala humana e o contexto; criticando a separação de funções, buscavam a correspondência ou identidade entre forma e função, casa e cidade, sujeito e objeto, etc.

As propostas do *Team X*, entretanto, promoviam apenas uma “reforma”, uma atualização, uma evolução - ou seja, mudanças de grau, de forma ou de escala - na arquitetura e no urbanismo orgânico, tornando-os “menos” autoritários e racionais, “menos” formalistas e funcionalistas, “mais” sensíveis e humanistas. Não se tratava aqui de rupturas ou revoluções, ou seja, de mudanças de natureza (JACQUES,2003:25). O sujeito se pluralizava, aproximando o arquiteto-urbanista do morador ou usuário, mas preservando seus supostos limites e identidades, suas distinções, hierarquias e separações, suas culturas e tradições. O objeto, edifício ou cidade, embora adquirisse um arranjo mais aberto e dinâmico, continuava ainda bastante formalizado e pré-concebido através de planos e projetos. Estes, se passavam a contar com a opinião e a com participação do habitante, mesmo assim permaneciam sob controle dos profissionais, conservando para si o papel de protagonistas, de autores. E se agora o tempo era associado ao espaço, era ainda de maneira subordinada, como o tempo da continuidade, da evolução, da história.

A partir de meados da década de 1970, com o início da “pós-modernidade”<sup>28</sup>, é desencadeada outra mudança significativa no campo. A renovação de princípios e valores que ocorreu nos anos 1950/1960 acabou servindo para embasar uma nova estratégia capitalista de pensar e intervir na cidade contemporânea. Ou seja, se, forçosamente, o modo orgânico do urbanismo passou a incorporar valores associados às questões mais subjetivas - representados por idéias como participação, comunidade, preservação, memória, história, ecologia, diversidade, particularidade, identidade, estas foram colocadas à serviço de uma renovação também da lógica de produção capitalista da cidade, para reforçar e ampliar ainda mais o seu domínio. Foi o que observou Ana Fernandes:

---

<sup>28</sup> Cujos marco simbólico no campo da arquitetura e do urbanismo seria a destruição do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe, em St.Louis, projetado por Minoru Yamazaki, o mesmo do World Trade Center.

A partir dos anos 1980, mas, sobretudo, a partir dos 1990, esses conceitos deixam de ser diferenciadoras das práticas de intervenção sobre as cidades para se transformarem em termos quase consensuais das ações implementadas no espaço urbano em diversas de suas configurações: política, empresarial, da mídia e (...) do corpo técnico vinculado à ação sobre as cidades. Mesmo a produção intelectual parece, ao menos em parte, aprisionada nesse consenso (2003:73).

Embora trouxesse uma série de novidades - adquirindo um novo repertório, um novo estatuto, uma nova agenda, a forma “pós-moderna” do urbanismo orgânico se cristalizou, nos anos 1980 e 1990, sem implicar em nenhuma ruptura maior de continuidade com a forma anterior, fazendo-lhe apenas uma “oposição de fachada”, aonde, até um certo momento, esperou-se por uma “reviravolta”, como confessa Otilia Arantes (in ARANTES, MARICATO e VAINER, 2000: 11)<sup>29</sup>. Dessa mudança, acabaram surgindo várias tendências ou correntes do urbanismo na contemporaneidade, cujos “diferentes” modelos de cidade são, na verdade, “variações em torno de um mesmo modelo”, expressão da verdade neo-liberal: a chamada “cidade do pensamento único”, que conserva, de uma maneira mais sofisticada, camuflada e cínica, e por isso mais perversa, seu fundo autoritário e segregador (VAINER in ARANTES, MARICATO e VAINER, 2000: 105-119)<sup>30</sup>.

A abordagem mercadológica ou neo-liberal do urbanismo, em todas as suas variações, distingue-se por um grande poder de sedução, de “atração”, de encantamento (comum nas estratégias publicitárias e de *marketing* que lhes servem de modelo e referência), fundamental para o bom funcionamento do espetáculo capitalista. Se no início era negligenciado o campo subjetivo - a memória, o virtual, o desejo, etc., negando sua importância para a vida urbana, agora se trabalha de maneira consciente e voluntária sobre ele, dentro dele, modelando-o de acordo com os interesses e valores adequados ao sistema na atualidade. Essa nova atitude do urbanismo em relação à subjetividade humana havia sido antecipada pelos situacionistas<sup>31</sup>, há mais de meio século:

O parecer de um especialista (...) constata, após experiências precisas, que os programas expostos pelos planejadores urbanos criam em certos casos embaraços e revoltas que seriam evitáveis se houvesse um conhecimento mais profundo dos comportamentos reais, e sobretudo das motivações desses comportamentos. (...)

---

<sup>29</sup> ARANTES, Otilia. “Uma estratégia fatal: A cultura nas novas gestões urbanas”.

<sup>30</sup> VAINER, Carlos. “Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao ‘Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro’”.

<sup>31</sup> Cineastas, artistas e arquitetos, agrupados inicialmente na Internacional Letrista, entre 1952 e 1958, e depois na Internacional Situacionista (IS).

O urbanismo procura exercer a arte de tranquilizar sob sua forma mais pura: é a última cortesia de um poder que está prestes a assumir o controle das mentes. (...)

Industrializar a vida privada: “Faça de sua vida um negócio”, será o novo slogan. Propor a cada um que organize seu meio vital como uma pequena fábrica que tem de ser gerida, como uma microempresa com seus substitutos de máquinas, sua produção de qualidade, seu capital constituído de paredes e móveis, não será a melhor maneira de tornar perfeitamente compreensíveis as preocupações desses senhores que possuem uma fábrica, uma de verdade, das grandes, e que também deve produzir? (...)

Uniformizar o horizonte: os muros e os recantos ajardinados conferem ao sonho e ao pensamento novos limites pois, afinal, é poetizar o deserto o fato de saber onde ele acaba. (...)

As cidades novas chegarão a apagar as marcas das lutas que vão opor as cidades tradicionais aos homens que elas quiseram oprimir. Extirpar da memória de todos a verdade de que cada vida cotidiana tem sua história e, no mito da participação, contestar o caráter irredutível do vivido. (...)

Misturando o maquiavelismo com o concreto armado, o urbanismo tem a consciência tranqüila. Entramos no reino da delicadeza policial. Sujeitar com dignidade (VAINEGEM in JACQUES, 2003: 153-157).<sup>32</sup>

Essa nova cidade descrita pelos situacionistas, em muito produzida pela ação aliciadora do urbanismo, está muito próxima das cidades em que vivemos hoje, regidas por planejamentos estratégicos com suas falácias sobre consenso e participação para dissimular as separações e os inevitáveis conflitos, homogêneas e estereotipadas como cenários espetaculares para turistas, ameaçadas de petrificação na subjetividade e na memória, empobrecendo no atual e no virtual. Uma cidade que substitui o panóptico pela prisão e pelo voyeurismo a domicílio (privatizando também os encontros, as trocas), e na qual o excesso de luminosidade e de visibilidade, agindo para exterminar os poderes invisíveis do Outro, (CERTEAU,1996: 99), em vez de eliminar, tem transformado a opacidade em um monstro, cada vez mais temido.

---

<sup>32</sup> VAINEGEM, Raoul, “Comentários contra o urbanismo”, IS no.6, Ago. 1961. Robert Goodman faz uma reflexão próxima, ao mostrar como um estudo no campo das ciências sociais – a obra “A dimensão oculta” (1966), de Edward T. Hall, uma observação antropológica das maneiras pela quais pessoas de diferentes culturas se relacionavam com seus espaços - se prestava como referência para que arquitetos e urbanistas pudessem projetar cidades mais segregadas e controladas socialmente - nesse caso, por indicação do próprio autor, mas outras vezes à revelia deste, caso dos trabalhos de Jane Jacobs e de Lewis Mumford, que serviram de inspiração para o New-Urbanism, vertente contemporânea de urbanismo altamente reacionária e excludente, mas que usa como bandeira idéias como comunidade, cotidiano, história, tradição, preservação, etc. A tese de Goodman é que os profissionais da arquitetura e do urbanismo funcionam como uma “polícia branda” do sistema capitalista: vistos como “sofisticados e cultos”, que fazem uso de métodos científicos e supostamente não-ideológicos, de modo que não costumam ser associados a símbolos de opressão, embora, na verdade, estejam servindo a uma estrutura social repressiva dirigida à população que se propõem a atender com seus planos e projetos (GOODMAN,1977)



## 1.2.2 O modo “cristalino”

Se o urbanismo unitário designa, como é nosso desejo, uma hipótese de emprego dos recursos da humanidade atual para construir livremente sua vida, a começar pelo ambiente urbano, é perfeitamente inútil aceitar a discussão com quem nos pergunta a que ponto ele é realizável, concreto, prático ou possível no concreto armado, pela simples razão de não existir, em nenhum outro lugar, nenhuma teoria nem nenhuma prática referente à criação das cidades, ou dos comportamentos que lhe estão ligados. Ninguém faz “urbanismo”, no sentido da construção do meio reivindicada por essa doutrina. Só existe um conjunto de técnicas de integração das pessoas (técnicas que resolvem efetivamente conflitos ao criar novos conflitos, atualmente menos conhecidos mas mais graves). Essas técnicas são manejadas inocentemente por imbecis ou deliberadamente por policiais. E todos os discursos sobre o urbanismo são mentiras tão evidentes quanto o espaço organizado pelo urbanismo é o próprio espaço da mentira social e da exploração reforçada. Os que falam sobre os poderes do urbanismo tentam fazer esquecer que eles só fazem o urbanismo do poder. Os urbanistas, que se apresentam como educadores da população, tiveram também de ser educados – por esse mundo da alienação que eles reproduzem e aperfeiçoam ao máximo (INTERNACIONAL SITUACIONISTA in JACQUES, 2003: 137)<sup>33</sup>.

Além dos situacionistas terem feito, nos anos 1950, uma crítica profunda e radical ao urbanismo moderno (de onde se explica esse caráter altamente premonitório), que consideravam “a técnica da separação” - veiculada através de publicações, livros e também em documentários<sup>34</sup>, também desenvolveram uma concepção de urbanismo que seria radicalmente diferente do que havia sido feito ou pensado até então, maquinando uma verdadeira mudança de natureza no campo, lançando as bases de um urbanismo “cristalino”, unindo, de um modo até então inédito, as naturezas objetiva e subjetiva da cidade:

Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram (DEBORD in JACQUES, 2003: 54)<sup>35</sup>.

O “urbanismo unitário” situacionista levaria em conta não apenas as realidades materiais e objetivas dos espaços urbanos, mas também, e sobretudo, as “realidades afetivas”, de natureza subjetiva, às quais esses espaços seriam indissolúvelmente ligados, os “estados-de-espírito” que estes suscitam, e que lhes dotaria de um poder lendário, poético, lúdico. Assim, trabalharia para uma “composição integral do ambiente”, opondo-se à separação

---

<sup>33</sup> Internacional Situacionista, “Crítica ao urbanismo”, IS no 6, Ago. 1961.

<sup>34</sup> Comentaremos esses documentários na PARTE 2.3 (122) do presente trabalho.

<sup>35</sup> DEBORD, Guy, “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”, Jul. 1957.

moderna e apreendendo a cidade a partir de uma “unidade integral entre comportamento e seu meio”, um recriando permanentemente o outro – chamando esse ambiente integrado e “cristalino” de “ambiência”. A cidade seria formada por unidades de “ambiência” variadas, “zonas de climas psíquicos” distintos, entre as quais existiriam fronteiras mais ou menos nítidas.

A brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros; a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos; a linha de maior declive – sem relação com o desnível – que devem seguir os passeios a esmo; o aspecto atraente ou repulsivo de certos lugares; tudo isso parece deixado de lado. Pelo menos, nunca é percebido como dependente de causas que podem ser esclarecidas por uma análise mais profunda, e das quais se pode tirar partido. As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidos de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator (DEBORD in JACQUES, 2003:41).<sup>36</sup>

Esse novo modo de abordagem da cidade exigiria igualmente novos métodos e procedimentos. O método seria a psicogeografia, definida como um “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (IS, 2003:65). A “deriva” seria um misto de prática artística e pesquisa de campo, a técnica da passagem rápida pelas ambiências, através da qual se mapearia esse “relevo psicogeográfico das cidades”.

De fato, a variedade de possíveis combinações de ambiências, análoga à dissolução dos corpos químicos num número infinito de misturas, provoca sentimentos tão diferenciados e complexos quanto os suscitados por qualquer outra forma de espetáculo. E a mínima prospecção desmistificada mostra que nenhuma distinção, qualitativa ou quantitativa, das influências dos diversos cenários construídos numa cidade pode ser formulada a partir de uma época ou de um estilo arquitetônico, e menos ainda a partir das condições de habitat.

As pesquisas que precisam ser feitas sobre a disposição dos elementos do quadro urbano, em estreita ligação com as sensações que provocam, exigem hipóteses arrojadas que convém corrigir constantemente, à luz da experiência, pela crítica e pela autocrítica (DEBORD in JACQUES, 2003:41).

Os situacionistas também criticavam os funcionalistas por, entre outros “crimes”, não teriam percebido essa “função psicológica” da cidade, função que levaria à produção de formas em “transformação contínua”. A única maneira de se evitar uma anarquia da transformação, diziam, não seria tentar fixá-la, mas “entender as suas leis internas, e utilizar-

---

<sup>36</sup> DEBORD, Guy. “Introdução a uma crítica da geografia urbana”. *Les levres nues* n°6, 1955.

se delas” (JORN apud JACQUES,2003:14)<sup>37</sup>. Daí a recusa em propor ou projetar novas formas ou modelos de cidade, mesmo se fossem abertos e dinâmicos, como Nova Babilônia, tentativa feita por Constant de formalizar a teoria do urbanismo unitário – algo que sempre gostaram de fazer os arquitetos, insistindo em ver ou conceber formas ao invés de propor ou motivar práticas que vão produzir suas próprias formas, formas desconhecidas, aleatórias e imprevisíveis, cristalizando-se através da ação dos vivenciadores<sup>38</sup>. Esse era o sentido situacionista de “participação” urbana: um processo cristalino, compartilhado, que se desenvolve no curso do tempo, aberto e sem controle, cujos resultados não podem ser planejados ou previstos de antemão.

O urbanismo unitário não aceita a fixação das cidades no tempo. Induz, ao contrário, à transformação permanente, a um movimento acelerado de abandono e de reconstrução da cidade no tempo e, ocasionalmente, também no espaço (IS in JACQUES, 2003:103).<sup>39</sup>

Toda vivência situacionista da cidade seria uma experiência “espaçiotemporal”, “estritamente articulada no lugar”, aproximando-se do que Certeau definiu como “praticar o espaço”: “no lugar, ser outro e passar ao outro”(1996:191). Não se deslocar, mas “variar”. Para eles (e aí ficam bem próximos da concepção deleuzeana de repetição do mesmo e repetição da diferença), por mais abertos e dinâmicos que sejam as formas e os espaços, quando sua variação no tempo é controlada ou fixada, a vida condiciona-se como repetição (do mesmo), petrificada em torno da rotina, e então estagnam-se suas “energias inesgotáveis”: pulsões de desejos, potência de devires. Ao contrário, com o fluxo livre do tempo, a vida cotidiana seria perpetuamente reinventada, fazendo da cidade existente uma cidade “experimental” para um habitante “experimental”, cujo “desarraigamento” estimularia “novos estados de sentimentos”, um “espírito de criação”.

Pessoa, Bièly, e outros escritores e poetas que viveram entre a 2ª metade do século XIX e o início do século XX, fase de transição para a chamada “modernidade” – como Charles Baudelaire, Marcel Proust, Louis Aragon, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Thomas de Quincey, Franz Kafka, Richard Dreiser, e o brasileiro Machado de Assis – já haviam revelado que a constituição de uma nova configuração subjetiva, de uma percepção e um estado de espírito inéditos, bem como a ativação de uma grande potência criativa e fabuladora, ou

---

<sup>37</sup> JORN, Asger, “*Une architecture de la vie*”, Potlach no 15, 22 Dez. 1954.

<sup>38</sup> Em função da polêmica com Debord por causa de Nova Babilônia, Constant acabou se afastando da IS, em 1960, continuando com seu projeto de cidade utópica.

<sup>39</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA, “O urbanismo unitário no fim dos anos 1950”, IS nº3, Dez. 1959.

“legendária”, estão em correspondência direta a um ambiente instável, fugidio, efêmero, que não cessa de se modificar. A Chicago de Dreiser, de tão variante, torna-se “falsa”, “uma farsa”, e seu habitante um “falsário”<sup>40</sup>:

Por todo lugar, luzes: os faróis da rampa. A cidade é um teatro, e vinda do interior, Carrie constrói sua identidade sobre esta cena, a partir de identidades emprestadas. Nada é estável nesse ambiente; só há trajetórias, ascendentes ou descendentes. Não há presente, em verdade; unicamente a lembrança desesperada do que se era antes de desaparecer nas profundezas – ou o devaneio sobre aquilo que se vai ser, a projeção “em avanço” de seu eu. (...) É um mundo fragmentário e descontínuo: cada bairro, cada ambiente é como que improvisado sobre o momento, provisório, precário, fugaz – aqui hoje, desaparecido amanhã (PÉTILLON, 1991:147)<sup>41</sup>.

Se por um lado as idéias situacionistas tiveram forte ressonância no campo das artes em geral – motivando a eclosão de novas linguagens artísticas que afloraram a partir da década de 1960<sup>42</sup>, elas tiveram pouca circulação entre arquitetos e urbanistas, devido sobretudo às fortes críticas que lhes eram endereçados. Ainda assim, houve duas principais linhas de influência: uma, paradoxalmente, relativa ao aspecto formal tão combatido pelo grupo, tendo Nova Babilônia como referência. Nessa linha, incluíam-se os vários grupos utópicos surgido nos anos 1960 e 1970, e, depois destes, todos os que propuseram formas dinâmicas ou megaestruturas *high tech* (JACQUES, 2003: 29).

No entanto, se os arquitetos e urbanistas haviam ganhado um novo modelo formal e passavam a se expressar num tom irônico e irreverente, eles continuavam em suas redomas, falando do alto, protegidos do Outro, conservando-se assim distantes dos processos que enriquecem a vida urbana e existência humana, que só acontecem a partir dos encontros e

---

<sup>40</sup> Baudelaire, segundo Courbet, todos os dias, tinha uma aparência diferente (BENJAMIN, 2006: 378).

<sup>41</sup> “*Partout des lumières: les feux de la rampe. La ville est un théâtre, et venue de sa cambrousse, Carrie construit son identité sur cette scène, à partir d’identités d’emprunt. Rien n’est stable dans ce milieu; il n’y a que des trajectoires, ascendantes ou descendantes. Pas de présent, au fond; uniquement le souvenir désespéré de ce qu’on va être, la projection “en avant” de son moi. (...) C’est un monde fragmenté, discontinu: chaque quartier, chaque milieu est comme improvisé sur le moment, provisoire, précaire, fugace – ici aujourd’hui, disparu demain.*”

<sup>42</sup> Caso das performances e *happenings*, além da própria noção de arte pública. No circuito EUA-Europa, as “ações” do grupo Fluxus, por exemplo, vão procurar anular as fronteiras entre artista, público e obra, com Joseph Beuys, um de seus integrantes, declarando que “toda pessoa é artista”, enquanto, no Brasil, Hélio Oiticica colocava o artista como um “propositor de práticas”, para “suscitar no participante, que é o ex-espectador, estados de invenção”. Essa influência, direta ou indiretamente, vai além das artes visuais: o teatro do grupo americano *Living Theatre* abandona os palcos tradicionais e vai para a rua, pretendendo “destruir “destruir as formas de vida diária”, demasiadamente alienadas – entre as quais a arquitetura dos teatros que “separa os homens” - e “libertar a imaginação do público, a imaginação revolucionária”, o que tentam em peças como “*Paradise Now*”, de 1968. Nessa mesma década, o brasileiro Augusto Boal, inspirado em Paulo Freire, inventava o Teatro do Oprimido, no qual “o espectador assume o seu papel como protagonista, deslocando o ator do centro do acontecimento artístico”. Ver CRUCIANI e FALLETTI (1999).

trocas recíprocas com esse Outro na vivência de uma “situação” compartilhada - com todos os riscos que ela ofereceria, como pensavam Debord e seus companheiros. A outra linha de influência situacionista foi justamente nessa direção, concorrendo para a instauração de um outro modo de abordagem no urbanismo, um modo “cristalino”, que

espera que a informação se construa por intercâmbios, não por espionagem ou lavagem cerebral. Ele escuta, se critica e se auto-avalia, se converte em ator no fenômeno observado. Ele procede mais por intuição que por indução-dedução. O motivo pelo qual atua é empático. Não é moderno mas contemporâneo. (...) Em oposição ao urbanismo orientado-objeto, esse modo de abordagem reconhece como instrumento essencial o *desenvolvimento* e suas diferentes escalas de evolução, ou seja, o tempo e nunca o resultado final. (...) Isto define sua ferramenta de concepção: não é estático, nem homogêneo, nem fechado, nem definitivo, nem hierarquizado, nem mecânico. (...) Nunca mais *formas, objetos, soluções*, mas antes *ações* urbanas, *atitudes* dos habitantes, de usuários, *processos, aprendizagens!* (KROLL, 1996a:20-21)<sup>43</sup>.

Os exemplos mais emblemáticos no campo da arquitetura e do urbanismo envolvendo a abordagem cristalina foram algumas experiências participativas radicais realizadas entre meados dos anos 1960 e 1970, entre as quais o projeto da Faculdade de Medicina da Universidade Católica de Louvain, em Bruxelas, coordenado por Kroll. Na sua realização, entre 1970 e 1975 - no calor dos acontecimentos decorrentes do Maio de 1968 francês (cuja eclosão teve grande influência das idéias situacionistas) -, a “Memé”, como ficou conhecida, contou com a colaboração ativa, motivada e “emocionada” dos estudantes e funcionários da faculdade, não apenas na fase de concepção e de projeção, mas também na de execução, resultando numa estética singular, pretendida como uma composição de “imagens demonstrativas da sua ação e do seu aleatório” (KROLL, 1996b:106). A proposta da Memé – uma das melhores traduções do espírito da época, com seu lema “imaginação é revolução” - era ser uma obra definitivamente inacabada, sempre em evolução e transformação.

Não se pode visitar uma verdadeira arquitetura sem que ela tenha dez anos de idade: mas cedo, as melhores são vulgares, elas incomodam como sapatos novos. Certas arquiteturas são concebidas para permanecer ansiosamente novas: o tempo só faz estragá-las, ele não lhes acrescenta nada. Uma vez que elas perdem seu brilho de frescor, elas se tornam rapidamente miseráveis. Outras só adquirem seu sentido depois de um mínimo de

---

<sup>43</sup> “...attend que se construisse l’information par échanges plutôt que par espionnage ou matraquage. Il écoute, se critique et s’évalue lui-même, il se sait acteur dans le phénomène observé. Il procède plus par intuition que par induction-déduction et moteur d’inférence. Son motif d’action est empathique. Il n’est plus ‘moderne’, il l’est contemporain. (...) A l’opposé de l’urbanisme orienté-objet, ce mode d’approche reconnaît comme instrument essentiel, le développement et e différentes échelles d’évolution, c’est à dire le temps et jamais le résultat final (il n’y a pas de fin). (...) Ceci définit son outil de conception: il n’est ni statique, ni homogène, ni fermé, ni définitif, ni hiérarchisé, ni mécanique. (...) Plus jamais de formes, des objets, des solutions mais plutôt des actions urbaines, des attitudes d’habitants, d’usagers, des processus, des apprentissages!”

envelhecimento. Se trata aqui de uma simpatia com o contexto, de uma forma de imergir ali por confiança, por trocas. O inverso é, simplesmente, a esquizofrenia (KROLL,1996a:86).<sup>44</sup>

Um dos principais expoentes desse modo de abordagem, junto com o brasileiro Carlos Nelson Ferreira dos Santos<sup>45</sup>, Kroll atribui à cidade “um lado corporal, carnal, poético, mítico, irracional, incontrolável” (1996a:85), produzido pelos habitantes em suas práticas ordinárias e microscópicas. Essas práticas sempre escaparam à abordagem orgânica do urbanismo, com sua visão panorâmica e panóptica. Entretanto, são elas justamente que tornam a cidade viva, transformando-na incessantemente - enquanto esse urbanismo – ele mesmo degradado - só a degradaria (CERTEAU,1996:174). Para ver essa outra cidade, Certeau sugere mudar a posição, a escala e a natureza do olhar:

Ao invés de permanecer no terreno de um discurso que mantém o seu privilégio invertendo o seu conteúdo (que fala de catástrofe e não mais de progresso), pode-se enveredar por outro caminho: analisar as práticas microbianas, singulares e plurais, que um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir e que sobrevivem a seu perecimento; seguir o pulular desses procedimentos que, muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçaram em uma proliferação ilegítima, desenvolvidos e insinuados nas redes de vigilância, combinados segundo táticas ilegíveis mas estáveis a tal ponto que constituem regulações cotidianas e criatividades sub-reptícias que se ocultam graças aos dispositivos e aos discursos, hoje atravancados, de organização observadora (1996a:175).

A abordagem cristalina exercitaria esse olhar de “miope”, tão caro a Machado de Assis, que não vê de longe, precisa chegar junto, estar próximo para ver. E que vê as “coisas miúdas” que escapam às “grandes vistas”(apud SEVCENKO,1998:7)<sup>46</sup>. Pois só é possível apreender esses movimentos por dentro, de baixo e de perto, junto, fazendo uma observação participante e sensível. É nesse sentido que – bem no espírito situacionista - que Kroll diz que “a utopia nunca dará uma forma urbana viva”, nem a “cosmética” e o seu “pseudo-diversificado”, e muito menos o “militarismo”. Só poderia fazê-lo através de uma “etnologia prática”, agindo por instinto e empatia, através da “criação da multidude, clandestina, obstinada, coletiva” (1996a: 59).

---

<sup>44</sup> “*Il ne faut jamais visiter une vraie architecture avant qu'elle n'ait dix ans d'âge: plus tôt, les meilleures sont vulgaires, elles couinent comme des chaussures neuves. Certaines architectures sont conçues pour rester anxieusement neuves: le temps ne fait que les abîmer, il ne leur ajoute rien. Une fois qu'elles ont perdu leur éclat de fraîcheur, elles deviennent vir=te misérables. D'autres ne prennent leur sens qu'après un minimum de vieillissement. Il s'agit bien d'une empathie avec le milieu, d'une façon de s'y immerger en confiance, en échanges. L'inverse, c'est simplement la schizophrénie.*”

<sup>45</sup> O pensamento e a prática urbanística de Carlos Nelson Ferreira dos Santos serão analisados e discutidos no CAPÍTULO 3 (138-171) do presente trabalho.

<sup>46</sup> ASSIS, Machado de. A Semana, 11/11/1900.

A atitude etnológica é um *processo* e não um *procedimento*. Ela recebe e transmite, recusa controlar a totalidade dos motivos. (...) Ela promete se adaptar a uma realidade fluida, em movimento, desconhecida. Deixar se fazer é bem mais eficaz que tudo enquadrar. O que nós chamamos participação dos habitantes é um dos meios de juntar intenções diversas, em desordem, até mesmo contraditórias (KROLL, 1996a:21-22)<sup>47</sup>.

Enquanto a abordagem orgânica do urbanismo serve à produção de espaços luminosos e espetaculares, regidos pela racionalidade, pela hierarquia, pela disciplina, pelo controle, pela separação, pelo distanciamento, habitados por homens competentes e verídicos – ou seja, uma cidade “orgânica”, a outra é aliada dos espaços cristalinos, espaços do aproximativo, da criatividade, da lentidão, abertos, movediços e compartilhados, as zonas opacas dos habitantes ordinários, os anônimos da cidade, considerados, pela lógica do espetáculo, “perdedores”, mas que, pela lógica do cristal, do tempo, são os fortes (SANTOS: 1997, 83).

Como apreender o “vulgar” (a periferia, a habitação popular, os bairros comuns, as pessoas idosas, os imigrantes, os desorientados, etc.) e não somente os vencedores, como o verdadeiro local futuro de intervenções artísticas integradas, calorosas, coerentes, cúmplices, “religadas”? Os fatos sociais são os verdadeiros materiais de um urbanismo democrático (KROLL, 1996a:41)<sup>48</sup>.

A passagem do modo orgânico para o cristalino corresponde a uma verdadeira “mudança de natureza” do urbanismo. Se o primeiro seria a “técnica da separação”, na maioria das vezes à serviço da dominação capitalista, o segundo surge como uma técnica de integração, de interação, e, como diria Deleuze, de indiscernibilidade entre os componentes da natureza objetiva e subjetiva da cidade, suas duas faces cindidas pelo urbanismo moderno. Ou seja, ele trabalharia para conjugar espaço e tempo, molar e molecular, matéria e memória, ação e desejo, visível e invisível, atual e virtual, límpido e opaco, o Eu e o Outro, etc. A abordagem cristalina estaria assim muito próxima da forma de atuação do “arquiteto-urbano” proposta por Paola Berenstein Jacques:

O arquiteto-urbano procuraria outros meios de atuar, interagir e intervir nessas situações contemporâneas em que os procedimentos usuais já não abrangem mais toda complexidade urbana. Ele precisaria desnaturalizar esses procedimentos, subvertê-los e, a

---

<sup>47</sup> “L’attitude ethnologique est un processus et non un procédé. Elle reçoit et transmet, elle refuse de maîtriser la totalité des motifs (...) Elle n’est pas rationnelle, elle est raisonnable. Elle promet donc bien plus de s’adapter à une réalité floue, mouvante, inconnaissable. Laisser se faire est bien plus efficace que tout cadrer. E que nous appelons participation des habitants n’est qu’un des moyens de rassembler des intentions diverses, en désordre, contradictoires même.”

<sup>48</sup> “Comment appréhender le ‘vulgaire’ (la banlieue, le logement social, les quartiers médiocres, les personnes âgées, les immigrants, les désorientés, etc.) et pas seulement les gagners, comme le vrai lieu futur des interventions artistiques intégrées, chalereuses, cohérentes, complices, ‘re-liénées’? Le faits sociaux sont les vrais matériaux d’un urbanisme démocratique.”

partir daí, reinventá-los. Tentaria contaminar princípios hegemônicos com seus próprios contrapontos: proporiria o outro no lugar do mesmo, a alteridade no lugar da generalidade, a participação no lugar do espetáculo, o movimento no lugar do monumento, a improvisação no lugar do projeto, a deriva no lugar do mapa, o fragmento no lugar da unidade, o labirinto no lugar da pirâmide, o rizoma no lugar da árvore, mas também buscaria encontrar o que existe de cada princípio desses no outro, ou melhor, tentaria vislumbrar uma relação possível, uma tensão construtiva, entre eles (2001:154).

O próprio Kroll, entretanto, confessou, recentemente, a dificuldade em seguir por esse caminho:

A prática “orientada-relações” é em todo lugar quase impossível. Faz meio-século que eu tento. E eu falo mais que eu faço...Toda vez nós tentamos, mas as realidades, as incompreensões, os orçamentos, as administrações, qualquer argumento é suficiente para parar tudo. Mas um traço do ambiental já é suficiente: nós vamos num sentido, não no outro.<sup>49</sup>

O urbanismo, na contemporaneidade, se encontra num bívio. Poderá seguir pelo caminho que vem percorrendo ao longo de mais um século, preservando sua tradição moderna e orgânica. Esgotando-se por não saber se transformar, insistindo em um “querer-dominar”, esse caminho leva o urbanismo, irremediavelmente, a um “fim de linha”, como apontou Arantes (1998:131-142). Ou então, seguir por este caminho mais difícil, desviante, a linha de fuga que vem sendo traçada subterraneamente, de pouco em pouco, por poucos, pela qual quebra suas raízes, abandona seu “leito de morte” e, precipitando-se num regime cristalino, se reinventa. “Com coragem e uma boa virada, os becos fechados podem virar pontos de partida”, dizia Carlos Nelson (1980:44). O cinema, em particular o documentário, poderá ser uma ferramenta fundamental para essa transformação.

### 1.3 O espaço cristalino do cinema<sup>50</sup>

Seria, portanto, de certa forma, o tempo – o movimento do tempo e a época histórica – que questiona? O tempo, mas o tempo enquanto questão, aquilo mesmo que, por intermédio do tempo e a um certo momento do tempo, libera as questões como um todo e

---

<sup>49</sup> “La pratique ‘orientée/reliations’ est partout quasi-impossible. Ça fait un demi-siècle que j’essaie. Et j’en parle plus que je n’en fais...On essaye à chaque fois, puis les réalités, les incompréhensions, les budgets, les administrations, chaque argument est suffisant pour tout arrêter. Mais une trace d’environnemental est déjà suffisante: on va dans un sens, pas dans l’autre”. Correspondência de Lucien Kroll para a autora, em 17/04/2003.

<sup>50</sup> “O espaço do cinema”, aqui, não seria a sala de projeção, mas o espaço fílmico, ou seja, o ambiente criado pela experiência fílmica, inseparável do corpo do espectador (GUATTARI, 1993: 153).



a história como esse todo das questões. (...) A questão é movimento, a questão de tudo é totalidade de movimento e movimento de tudo.

Maurice Blanchot, *A conversa infinita*, p.42.

Filmar as cidades? Mas como filmar outra coisa que não o tempo? O tempo das cidades seria o que há de mais próximo do tempo do cinema. Pois nas cidades, como nos filmes, mesclam-se o tempo dos corpos e das máquinas.

Jean-Louis Comolli, *La ville suspendue dans le temps*<sup>51</sup>.

O tempo seria o “fundamento”, a “essência verdadeira” do cinema (TARKOVSKI,1998; DELEUZE,2005). Sua principal novidade em relação às outras máquinas de imagens que o antecederam seria a reprodução do movimento do tempo, ou seja, um “realismo do tempo”: pela 1ª vez, disse André Bazin, “a imagem das coisas é também a imagem da duração delas” (in XAVIER,1988:126)<sup>52</sup>. Ou seja, a imagem cinematográfica é uma imagem do tempo, cujo movimento produz a realidade do cinema - uma realidade temporal, de natureza subjetiva, emocional, afetiva (TARKOVSKI, 1998, 71; 211-219), e que o coloca fora da representação.

Eu me lembro de um velho filme: Trinta segundos sobre Tóquio. A vida estava suspensa durante trinta segundos, admiráveis, *em que nada acontecia*. Na realidade, tudo acontecia. Cinematógrafo, arte, com imagens, de nada *representar* (BRESSION, 2005:92).<sup>53</sup>

Entretanto, se como expressão do tempo o cinema não seria um modo de representação de uma realidade preexistente - fazendo, ao contrário, a apresentação de uma realidade sempre inédita -, a representação está dentro do cinema, sendo a lógica predominante na maioria dos filmes da indústria cinematográfica. Tendo por base, principalmente, a reflexão filosófica de Bergson sobre o movimento, a duração e a imagem<sup>54</sup>, Deleuze associa esses filmes a um

---

<sup>51</sup> “*Filmer des villes? Mais comment filmer autre chose que du temps? Le temps des villes - qui serait ce qu’il y a de plus proche du temps du cinéma. Car dans les villes comme dans les films se mêlent le temps des corps et celui des machines.*”

<sup>52</sup> BAZIN, “Ontologia da imagem fotográfica”.

<sup>53</sup> Grifo do autor. Os trinta segundos são do vôo de um caça americano sobre Tóquio durante a 2ª guerra mundial.

<sup>54</sup> Bergson pensou a imagem não como molde, mas modulação, movimento, “imagem-movimento”. Para Deleuze, esse seria a essência do cinema, não compreendida por Bergson, que o considerava como a reprodução de uma ilusão, o “falso movimento” produzido por um corte imóvel somado a um tempo abstrato. Deleuze acredita que Bergson não conseguiu ver que se tratava apenas de uma fase inicial do cinema, na qual era levado à imitar a percepção humana e um mesmo aparelho, o cinematógrafo, realizava a captação e a projeção de imagens.

regime “orgânico” das imagens, ou seja, o regime das imagens orgânicas ou “imagens – movimento”, a imagem como representação indireta do tempo.

Haveria, também, o regime inorgânico ou cristalino, diferente por natureza do regime orgânico. Esse novo regime produziria imagens cristalinas ou “imagens-tempo”, fazendo a apresentação direta do tempo, um pouco de tempo em estado puro (DELEUZE, 2000: 78-86)<sup>55</sup>. Enquanto, no regime orgânico, o tempo - sob uma forma cronológica e contínua - resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço, o regime cristalino, inversamente, faz o movimento e o espaço resultarem do tempo, que pode então fluir livremente em sua forma não-cronológica, o tempo como potência do devir, da metamorfose, ou do “falso”, servindo à repetição diferente.

Por um lado a imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir. (...) A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, a sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo (2005:322).<sup>56</sup>

O regime cristalino das imagens-tempo corresponderia à temporalidade da experiência cinematográfica, na qual também “o espaço nasce do tempo”. Segundo Tarkovski, nenhuma outra arte se compararia ao cinema “quanto à força, à precisão e à inteireza com que ele transmite a consciência dos fatos e das estruturas estéticas existentes e em mutação no tempo”(1998:79)<sup>57</sup>. Qualquer que seja o espaço fílmico, ele sempre será percebido primordialmente como uma duração, apreendido em perpétua transformação, tornando sensível ao espectador os movimentos cristalinos do tempo – passagem, apagamento, ressurgimento, estratificação - nos lugares, nas paisagens, em suas personagens.

Assim, a cidade que o cinema faz ver na tela, ou melhor, dá a sentir, é, essencialmente, uma cidade cristalina, ou “cidade-tempo”: real e imaginária, objetiva e subjetiva, atual e

---

<sup>55</sup> A imagem-movimento iria predominar no período do cinema dito “clássico” - iniciada na década de 1920, com os cineastas russos, e encerrada na 2ª guerra mundial. Com a crise da imagem-movimento causada pelo nazismo – com Leni Riefenstahl e seu “mestre que se dissimulava por trás dela” – surge, no pós-guerra o regime da imagem-tempo, e marca o cinema dito “moderno”, embora tendo precursores no período anterior (Ozu, Hitchcock, Lang).

<sup>56</sup> Segundo Deleuze, mesmo havendo entre os dois regimes muitas transições possíveis, passagens quase imperceptíveis ou até mesmo mistas. um não é uma evolução ou desdobramento do outro.

<sup>57</sup> Tarkovski compara o papel do tempo no cinema ao da cor na pintura, do som na música, da personagem no teatro, de forma que fazer cinema seria para ele “esculpir o tempo”(1998:141).

virtual, visível e invisível, límpida e opaca, coberta e redescoberta, fugidia, estilhaçada e encarnada no corpo de seus habitantes. Sendo uma imagem do tempo, a cidade apreendida pelo cinema não seria, portanto, uma cidade de evidências, de certezas, de verdades, mas antes de dúvidas, de questões, de mistérios e enigmas insolúveis<sup>58</sup>.

As cidades amadas pelo cinema são filmadas como enigmas. Elas estão ali e não estão ali, elas se escondem se mostrando, elas se subtraem se condensando nos corpos que as encarnam, elas desaparecem neles. Se o cinema nos retém e nos excita, é bem que ele nos faz duvidar o que nos vemos, que ele afeta nossas evidências sensíveis e nossas certezas ideológicas com uma dúvida mais real que elas. Filmado, o visível se duplica com todas as dúvidas do invisível. É precisamente essa parte obscura da cidade que o cinema retém, o que ela tem de desconhecido, de fugidio, de opaco até nas suas aparências mais luminosas...(COMOLLI,1998)<sup>59</sup>.

O cinema seria “uma das melhores ferramentas para duvidar da realidade das coisas que se expõem ao olhar”, colocando ambos, essa realidade e o nosso olhar, em dúvida ou em questão, sugere Jean-Louis Comolli (1997:161). Assim, o trabalho principal do cinema ao filmar uma cidade – e, particularmente, do documentário – seria colocar em dúvida, em suspensão, sua face objetiva, visível, límpida e luminosa, tornando-a opaca e nebulosa, e, reversamente, revirar “as evidências do sensível” (1997:163), tornando clara e visível sua face subjetiva, invisível, opaca e obscura. É assim que este cineasta decide filmar Marselha: ultrapassando os limites do seu visível e se atirando no que nela se subtrai ao olhar, para apreender o que ela só mostra por dentro, o interior da cidade ou a cidade no interior dos seus habitantes:

*Marseille de père en fils.* Pela primeira vez (desde o título) faço um projeto de filmar uma cidade. Como Marselha foi, pra mim, é e sempre será a Cidade Imaginária, a imagem da própria Cidade, me pergunto se serei capaz de filmá-la *verdadeiramente*. É preciso, então, que decida *não filma-la como uma cidade que se mostra por fora*. Mas que cidade de fato se mostra por fora? Esta cidade me é invisível, não consigo ver nada, ela não me foi prometida, ela só me toca através de alguns de seus fragmentos que valem, espero, pelo todo. (...)

Assim, em Marselha, não há nada para ver (...). Nada que a distinga de qualquer outra cidade. (...) É preciso então (...) mudar a fórmula clássica do cinema : “dos corpos nos

---

<sup>58</sup> Embora muitos documentaristas pretendam mostrar justamente o contrário, como veremos na PARTE 2.1 (48-49).

<sup>59</sup> “*Les villes aimées par le cinéma sont filmées comme des énigmes. Elles sont là et ne sont pas là, elles se cachent en se montrant, elles se dérobent en se condensant dans les corps qui les incarnent, elles disparaissent en eux. Si le cinéma nous retient et nous excite, c'est bien qu'il nous pousse à douter de ce que nous voyons, qu'il affecte nos évidences sensibles et nos certitudes idéologiques d'un doute plus réel qu'elles. Filmé, le visible se double de tous les doutes de l'invisible. C'est précisément cette part obscure de la ville qui retient le cinéma, ce qu'elle a d'insaisissable, de fuyant, d'opaque jusque dans ses apparences les plus lumineuses...*”

cenários...” E imaginar uma fórmula mais improvável (...) de cenários que seriam levados nos corpos, que teriam desaparecido por dentro, que se tornariam a mola, a armadura, o motor, a estrutura dos corpos. A cidade no interior dos habitantes. A Cidade Interior. É bem esta do cinema, a Cidade nos filmes. O cinema que passa seu tempo a pôr para fora o que está dentro e para dentro o que está fora. Carregador infatigável. Filmar Marselha no interior das cabeças, no interior dos corpos de seus habitantes. A cidade encarnada, digerida pelos corpos dos seus, na espessura, nas dobras da carne que toma forma no corpo (COMOLLI,1997:160;165)<sup>60</sup>.

Para Comolli, o cinema, de certa maneira, “salva” a cidade filmada, ao constituí-la como memória: “ele ‘salva’ pelo olhar aquilo que está sob os nossos olhos e que não vemos ou não vemos mais, ele retém pelo olhar o que está em vias de desaparecer sob os nossos olhos ou que nunca esteve”. “Salvar”, aqui, teria o sentido de fazer existir em filme. A cidade “salva” pelo filme pode muito bem estar até mesmo perdida no mundo, mas volta a ser experienciada, a *acontecer* a cada uma das projeções do filme (1997:176-177)<sup>61</sup>. Esse poder do cinema, de “refazer o tempo”, e, com ele, os lugares, havia sido percebido por Dziga Vertov, já no início dos anos 1920:

Hoje, no ano de 1923, você anda por uma rua de Chicago e eu posso obrigá-lo a cumprimentar o camarada Volodarski que caminha, em 1918, por uma rua de Petrogrado e não responde ao seu aceno (in XAVIER,1988:255).<sup>62</sup>

Sendo o cinema “a experiência única na qual o tempo é dado como uma percepção”, como afirmou Jean-Louis Schefer (apud AUMONT,2004:66), ele constitui um espaço de natureza essencialmente cristalina. Na condição de estar envolvido pelo filme, o espectador sente o tempo tanto através de um vetor de observação externa - percebendo e apreendendo uma cidade-tempo - como de experiência interna. O deslocamento das imagens, o desenvolvimento das cenas e ações, os cortes, os intervalos, as durações, as velocidades, enfim, tudo o que se passa na tela no tempo real de projeção é sempre o que se passa na tela mental do espectador - e que vai ressoar em seu corpo:

O que *se passa* é o efeito desses *efeitos de tempo* na percepção consciente e infra-consciente do espectador, todos esses tempos vividos, sonhados, suportados, evadidos, sentidos, perdidos, reencontrados, é a mola da recorrência que faz com que o tempo filmico rime consigo mesmo e se torne elo, trazendo para o aqui-agora de um minuto de projeção o passado e outro lugar dos minutos precedentes (COMOLLI,1997:152).

---

<sup>60</sup> Grifo do autor. “*Marseille de père en fils*” é citado na PARTE 2.2 (102) do presente trabalho.

<sup>61</sup> Ninguém sobe mais a rua Vilin, em Paris, erradicada do mapa de Paris - só o documentário “*En remontant la rue Vilin*”, de Robert Bober, e, através dele, seus espectadores.

<sup>62</sup> VERTOV, Dziga. “Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923”.

Durante a projeção, o cinema possibilita ao espectador uma experiência direta do tempo, produzindo um circuito de trocas e passagens entre o mundo do filme e o seu próprio mundo, entre a cidade filmada e sua cidade interior, íntima. Pois não importa se o que acontece na tela é “verossímil” ou não, nem de saber que se trata de um filme e não da “vida real”; para Tarkovski, no cinema, o espectador nunca perde a sensação de que a vida que está sendo projetada na tela está “real e verdadeiramente” ali:

(o espectador tem) a oportunidade de vivenciar o que está ocorrendo na tela como se fosse sua própria vida, e de apropriar-se, como ela se fosse a sua experiência impressa no tempo e mostrada na tela, relacionando sua própria vida com o que está sendo projetado (1998:220).

Esse poder muito particular do cinema de produzir efeitos de tempo e de memória – daí Tarkovski associar o mecanismo cinematográfico ao “complexo mecanismo das reminiscências” desvelado por Proust<sup>63</sup> - torna-se possível pela suspensão do mundo e do corpo atual do espectador, que fica prostrado, imóvel, e pela constituição de um corpo simulado, virtual, “experimental”, que percorre uma infinidade de lugares mentais, vivendo simultaneamente diversos mundos. Assim, também do lado do espectador, não se trata de representação: o cinema é uma experimentação inteiramente ancorada no real, fazendo do corpo do espectador um campo de experimentação (SCHEFER,1980:14;22).

O cinema (...) não compõe e ordena uma estrutura qualquer de alienação: trata-se de uma estrutura de realização e de apropriação de um real, não de um possível; o real de que se trata é aquilo vivido momentaneamente como espectador (SCHEFER,1980:14)<sup>64</sup>.

Da mesma maneira que as personagens dos filmes aonde predomina o regime cristalino das imagens-tempo, o “cinema do tempo” (DELEUZE,2005:157), o espectador deixa de ser um actante, não reage mais a uma situação, mantendo interrompido seu esquema sensório-motor (reconectando-o apenas quando desiste e a abandona a sessão<sup>65</sup>). Porém, se seu corpo não atravessa ou percorre a cidade como faz o habitante, é antes a cidade - suas paisagens,

---

<sup>63</sup> Proust falava da construção de um “edifício imenso da recordação”, e Tarkovski atribui essa função também ao cinema (1998: 67).

<sup>64</sup> “*Le cinéma (...) ne compose pas et n'ordonne pas une quelconque structure d'aliénation: il s'agit d'une structure de reéalisation et d'appropriation d'un réel, non d'un possible; le réel dont il s'agit sés celui qui vit déjà et momentanément comme spectateur.*”

<sup>65</sup> Curtas ativações do motor podem ocorrer durante a sessão de um filme, em caso de “perigo”, de ameaça, de incômodo, de grande tensão, ou quando o filme não consegue fazer o espectador “vibrar” – essas ativações, muitas vezes, não são suficientes para levar o espectador a sair da sala.

seus ambientes, suas personagens - que vem ao encontro do corpo do espectador, o atravessa, o percorre, o escava, e o arrasta consigo.

Pois esse deslocamento das imagens na tela, diante de nossos olhos – teriam, para Schefer, o poder de “se permutar em um deslocamento de sentimentos”, ou, de maneira ainda mais indefinida, “de afetos que as imagens impõem a nós, como um livro de carne”(1980:54). Assim, enquanto não se desloca, o espectador, antes de tudo, sente, deixando vibrar afetos e desejos desconhecidos que agem sobre a simulação do seu corpo ao passar por uma série de estados emocionais e situações psíquicas - a contemplação, o devaneio, a deambulação, a deriva. Ou seja, são menos histórias que devires (DELEUZE, 2000: 77)<sup>66</sup>.

Ainda segundo Schefer, esse espectador – que descreve como “o homem ordinário do cinema” – é um ser descentrado, desarraigado, “desterritorializado”, vivendo numa zona fluida, estranha e opaca, “espaço de uma fuga impossível intermitente”, um lugar “sem limite aonde nenhuma imagem reside profundamente e não pode se fixar” (provavelmente não seria suportável), local de investimentos de enormes cargas libidinais, revelando uma “matéria desconhecida na qual se comporia um outro mundo de desejo”, e com ele “uma parte desconhecida de nosso corpo”, um “segundo corpo na ignorância do qual nos vivemos”(1980:14;110)<sup>67</sup>.

Sendo portanto essa experiência do cinema um deslocamento interior, subjetivo, temporal, sem deslocamento físico exterior - a “viagem absoluta” (DELEUZE, 2000, 101), ela se definiria então menos por se permanecer espacialmente num mesmo lugar que por situar-se em “lugar nenhum”, senão em variação e fuga no tempo. A física do cinema transforma a sensação de espaço, extensiva, em sensação de tempo, intensiva; é o “espaço-se-tornando-tempo, tempo-se-tornando-experiência” (COMOLLI, 1997,152;167)

---

<sup>66</sup> Antonin Artaud foi um dos primeiros a sustentar que cinema não deveria contar histórias, desenvolver não uma ação exterior mas situações psíquicas, “uma sequência de estados de espírito que derivam uns dos outros, como o pensamento deriva do pensamento, sem que esse pensamento reproduza a ordem racional dos fatos”(1995:178).

<sup>67</sup> Entretanto, se todo filme engendra uma desterritorialização do espectador e do seu mundo, ela acontece em diferentes graus ou intensidades, variando em função. Os filmes produzidos pela indústria do entretenimento podem reduzir esse grau a quase zero, operando em seguida uma reterritorialização sobre a propriedade, família, dinheiro, etc... No outro extremo, certos filmes podem provocar uma desterritorialização quase absoluta, causando microfissuras existenciais profundas. Da parte do espectador, diversos fatores interferem, mas conta muito a sua disponibilidade ou permissividade em relação à experiência.

Procedendo por blocos de sensações onde tudo se mistura, o olho com o som, o ouvido com a imagem, a percepção do instante com o jogo oscilante entre o esquecimento e a memória, o cinema não pode tratar o espaço separadamente. É impossível apreender ou atravessar as partes do espaço sem transforma-las, de passagem, em partes de tempo. Nenhum movimento, aliás, poderia ser concebido sem este transporte do espaço no tempo (COMOLLI,1997:152).

Comolli acredita que, quando surgiu, o cinema teria atraído os caminhantes urbanos para largarem a vivência das ruas e adentrarem na obscuridade e sedentaridade provisórias da sessão (in PACQUOT e JOUSSE,2005:29), entrando assim em concorrência com a flanância, a errância, a perambulação ordinária pela cidade. Entretanto, apesar das relações do corpo com o espaço na experiência das ruas e na experiência do cinema serem de fato muito diferentes, elas não se opõem, havendo uma ligação mais profunda entre elas. Para Walter Benjamin, o *flanêur* - o “caminhante ordinário” da 2ª metade do século XX que tanto o fascinara - vivia a cidade como se estivesse fazendo um filme, percebendo a passagem e o empilhamento do tempo, em cuja espessura ou profundidade mergulhava:

Não seria possível realizar um filme apaixonante a partir do mapa de Paris? A partir da evolução de suas diversas configurações ao longo do tempo? A partir da condensação do movimento secular das ruas, *boulevards*, passagens, praças, no espaço de meia-hora? Não é isso que faz o *flanêur*? (2006:122)

A cidade era vivenciada pelo *flanêur* não como um lugar pelo qual ele se deslocava, mas como “uma duração, uma forma inveterada da vida, uma memória” (BENJAMIN,2006:297). Assim como a experiência de cidade do espectador na sala de cinema, a cidade do *flanêur*, seu “solo sagrado”, era uma cidade-tempo, palimpséstica, fragmentada, encoberta, ora abrindo-se como paisagem, ora fechando-se como um “interior” (uma moradia cujos aposentos são os bairros). Como essa cidade estava em vias de desaparecer na passagem para a modernidade, o *flanêur* encontrava-se num exílio permanente, totalmente desarraigado, saindo às ruas à procura do tempo perdido. Entretanto, só o encontrava em rastros, vestígios, estilhaços:

Então, longe de todas essas preocupações literárias e sem me prender a nada, de repente um teto, o reflexo do sol em uma pedra, o cheiro de um caminho detinham-me pelo prazer singular que me proporcionavam, e também porque pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidavam a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir (PROUST apud BENJAMIN,2006:465).<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> PROUST, Marcel. “No caminho de Swann”.

Tarkovski acredita também ser a busca do tempo perdido o motivo que levaria as pessoas ao cinema. “O espectador está em busca de uma experiência viva”; o cinema, “como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa” (1998:72). Ou seja, num mundo onde o tempo é cada vez mais comprimido, mais constrangido pelo ritmo acelerado da contemporaneidade, o cinema estende, dilata o tempo, e assim “abre” a vida. Este seria, para Tarkovski, o verdadeiro poder do cinema: “estrelas”, roteiros e diversão nada teriam a ver com ele.

Ao comprar o seu ingresso, é como se o espectador estivesse procurando preencher os vazios de sua própria experiência, lançando-se numa busca do “tempo perdido”. Em outras palavras, ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno: a atividade incessante, a redução dos contatos humanos, e a tendência materialista da educação moderna (TARKOVSKI,1998:96)

Se o primeiro *flanêur*, baudelariano, se extinguiu com a modernização - muito mais por causa do trabalho do urbanismo do que pelo do cinema -, nunca deixaram e nunca deixarão de existir inúmeros outros habitantes ordinários da cidade, não apenas os caminhantes, os errantes (JACQUES,2006: 117-139), mas toda uma cadeia de desviantes, de sabotadores, de falsários, enfim, todos os vivenciadores de espaços cristalinos, criadores da cidade cristal.

São essas personagens, e seus ambientes, que alguns documentaristas - os cineastas do ordinário e cineastas ordinários – vão descobrir nas suas perambulações pelas opacidades urbanas, levando-os ao encontro dos espectadores, habitantes ordinários do cinema. Estes, entretanto, como habitantes da cidade, muitas vezes costumam pertencer à uma outra cadeia, a dos homens competentes ou verídicos, caso da maioria dos arquitetos e urbanistas. É assim que, embora afastados no cotidiano vivido como separação, regido pelo medo e pela indiferença, no intervalo do cinema, na condição de personagens e de espectadores e sob os poderes do tempo, os habitantes da cidade - em algum grau que seja - cristalizam seus mundos, suas vidas, seus desejos, criando, mesmo por um breve instante, um domínio de alteridade, de compartilhamento, de indiscernibilidade.



## 2 O DOCUMENTÁRIO URBANO

### 2.1 A forma documentária

Máxima do *flanêur*: “Em nosso mundo uniformizado, é bem aqui, em profundidade, que é preciso mergulhar; o deslocamento de um país para o outro e a surpresa, o exotismo mais cativante, estão muito próximos.” Daniel Halévy. “Pays Parisiens”, Paris, 1932, p.153.

Walter Benjamin, Passagens, p.487.

Ficção e documentário compõem as duas faces principais do cinema e, de modo mais amplo, da produção audiovisual<sup>1</sup>. A chamada “ficção” ocupa a face central e espetacular, constituindo-se como a forma hegemônica, mais valorizada pela indústria cinematográfica e pelo público em geral. Costumam se distinguir pela presença marcante de atores (vedetes, desconhecidos, não-profissionais) interpretando personagens numa trama romanceada; pela preparação ou fabricação de cenários (seja em estúdio ou em locações); pela obediência da filmagem e da montagem a um roteiro; pelo maior controle e planejamento da produção, sempre a partir de projeto pré-concebido; por envolver grandes equipes e altos orçamentos. Já o documentário corresponderia a uma face menor, mais pobre, situada à margem do chamado “grande cinema”, e que vem ganhando fôlego, nas últimas décadas, com a utilização do vídeo. Embora a denominação “documentário” englobe um conjunto bastante diversificado de filmes, algumas características estão presentes na maioria das produções.

De modo geral, os documentários fazem uso de equipes pequenas (às vezes uma única pessoa capta as imagens, o áudio e faz a montagem ou edição) e demandam um baixo custo de produção; dispensam um controle ou planejamento muito definidos, como também um roteiro prévio (há, no máximo, uma hipótese de roteiro, de caráter provisório). A filmagem, sempre imprevisível, costuma ser uma operação determinante, sendo a partir do material filmado que a montagem e o roteiro se definem (apesar de haver documentários produzidos apenas com material de arquivo). Também, na maioria das vezes, não há fabricação de cenário, com as filmagens acontecendo em ambientes vividos ou freqüentados pelas pessoas

---

<sup>1</sup> Outras formas audiovisuais mais frequentemente utilizadas seriam o cinema ou vídeo experimental, ou videoarte, a animação e o videoclip.

que participam do filme. Estas, por sua vez, não são dirigidas pelo cineasta nem interpretam ou representam papéis inventados num roteiro; são personagens que dirigem-se a si próprias e inventam seu próprio mundo.

A ficção filma aquilo que é contado. O documentário conta aquilo que é filmado. A montagem ficcional obedece a um roteiro. A montagem documentária busca um roteiro, uma história, uma narrativa, na filmagem. A ficção é premeditada. O documentário medita, reflete, agencia as realidades. Ambos contam uma história. Mais ou menos. Diferentemente.

Para o documentário, a história não esta na série de acontecimentos que mantém em suspenso uma intriga até seu desfecho. Ele não conta, ou conta pouco, uma história que opõe os homens mas uma história dos homens. (...) Dito de outra maneira, as personagens não estão ali como peões num jogo de xadrez, protagonistas de uma história suspensa sobre nossas cabeças e que nos ameaça, mas estão ali por eles mesmos. Não procuram uma vitória. Eles permitem que se tome conhecimento. Compreender! Perceber uma realidade (PERRAULT,1996: 94)<sup>2</sup>.



O cineasta canadense Pierre Perrault conversa com Marie e Alexis Tremblay em “La Règne du jour”(1966).

Seja na forma documentária, seja na ficcional, o cinema sempre estabelece uma ligação com o mundo em que vivemos - daí podermos dizer que os filmes fazem “rizoma” com o mundo<sup>3</sup> - e afetam a experiência do espectador nesse mundo. Afinal, como arte, o cinema, trabalha com a realidade, não com a sua representação (TARKOVSKI,1998:212). Não se trata, portanto, de ilusão ou “impressão de realidade” como muitos até hoje fazem pensar, mas da realidade ela mesma (PASOLINI,1976:170).

Os filmes de ficção mantém com o mundo vivido ou real uma relação mais distante e bastante mediada; os documentários, uma relação mais próxima e imediata – daí as

---

<sup>2</sup> “La fiction filme ce qui est raconté. Le documentaire raconte ce qui est filmé. Le montage fiction obéit à un scénario. Le montage documentaire cherche a un scénario, une histoire, un récit, dans le tournage. La fiction est préméditée. Le documentaire médite, réfléchit, agence des réalités. Tous deux racontent une histoire. Plus ou moins. Différemment.

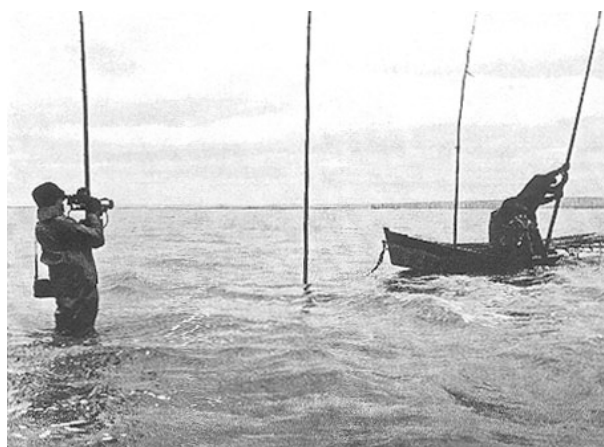
Mais pour le documentaire, l’histoire n’est pas dans la série des événements qui tient en suspens une intrigue jusqu’à son dénouement. Il ne raconte pas, ou si peu, une histoire qui oppose des hommes mais l’histoire des hommes. (...) Autrement dit, les personnages ne sont pas là comme les pions d’un jeu d’échec, les protagonistes d’une histoire suspendue sur nos têtes et qui nous menace, mais ils sont al pour eux-mêmes. Ils ne procurent pas une victoire. Ils permettent de prendre connaissance. De réaliser! De rendre compte d’une réalité.”

<sup>3</sup> O que Deleuze e Guattari atribuem ao livro (DELEUZE e GUATTARI,1995:20), estendo ao filme ou ao cinema.

denominações “cinema de realidade”, “cinema do real”, “cinema do vivido”. É essa atitude específica em relação ao mundo, e às alteridades que o povoam (que implica necessariamente em uma outra maneira de olhar para esse mundo e para essas alteridades), que define a singularidade do documentário; não, como suporia uma visão simplista, um repertório de técnicas ou procedimentos – do qual, aliás, as ficções vêm cada vez mais se utilizando, assim como, de forma recíproca, os documentários se utilizam do repertório ficcional<sup>4</sup>. Como sugere Guy Gauthier, é “uma questão de método” (1995:27) – método, aqui, no sentido de caminho, percurso.

Assim, se normalmente os cineastas da ficção - em maior ou menor grau - se isolam e se privam do mundo vivido na realização de seus filmes, os documentaristas fazem o movimento contrário, precisam se infiltrar, se misturar, se perder por esse mundo para então apreender suas imagens. Pierre Perrault costumava dizer que, no documentário, é a vida quem dirige: a câmera deve seguir o mundo e não fazer o mundo obedecer a câmera. Em vez de tudo controlar, como em geral acontece na ficção, o documentarista deve dar livre curso (PERRAULT,1996: 208).

É preciso na filmagem se implicar, se engajar numa ação, numa pesca, numa caça, numa navegação, numa aventura qualquer, se fazer aceitar pelas pessoas que filmamos como se fôssemos dali. Então tudo se torna possível, até o imprevisto. De outra forma, eu teria a impressão de ser um ladrão de imagens. De cometer as insolências de uma câmera. É preciso conhecer uma região, praticá-la, percorrê-la, se aparentar das pessoas, das paisagens, conhecer todas as trilhas antes de se lançar na aventura de um filme, que mesmo assim permanecerá cheio de surpresas (PERRAULT,1996:175-176).<sup>5</sup>



Michel Brault filmando uma cena de pesca, sob direção de Perrault, em “*Pour la suite du monde*” (1962).

<sup>4</sup> Existiriam documentários (como “*Nanook of the North*”, de Robert Flaherty) que utilizam roteiro e planejamento prévios, encenação, reconstituição, ensaio ou interpretação, assim como muitas ficções utilizam locações, atores não profissionais, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo.

<sup>5</sup> “*Pour être en état de tournage, il faut d’abord longuement s’impliquer, s’engager dans une action, dans une pêche, une chasse, une navigation, une aventure quelconque, e faire accepter en somme par les gens qu’on filme comme si on était soi-même du pays. Alors al tout devient possible même l’imprevu. Autrement j’aurais l’impression d’être un voleur d’images. De commettre les insolences d’une caméra. Il faut d’abord connaître un pays, le pratiquer, le randonner, s’appareter aux gens, aux paysages, connaître tous les sentiers avant de se jeter dans l’aventure d’un film qui restera plein de surprises malgré tout.*”

Por outro lado, fora da representação, o cinema não reproduz nenhuma realidade preexistente, não promove a repetição do mesmo; ele é produtor de realidade (DELEUZE, 2000:76), servindo à repetição diferente, pertencendo ao mundo da variação universal. Não há coisa que, filmada, seja “idêntica ou análoga à coisa não filmada: corpo, objeto, cidade ou nuvem”, afirmou Comolli (in JOUSSE e PACQUOT,2005:34). O dispositivo audiovisual sempre modifica aquilo que é filmado, tornando-o “outro”, restando apenas uma “correspondência sem semelhança”<sup>6</sup>. Assim, mesmo que um filme se proponha - como acontece em muitos documentários - a reproduzir de forma exata uma suposta realidade captada pela câmera, a revelar algo do mundo que tome por real e verdadeiro, ele sempre vai criar uma “outra” realidade, um outro mundo. A ficção apaga, substitui - parcial ou totalmente - o mundo vivido por sua versão de mundo. Diferentemente, o mundo do documentário é criado a partir do mundo vivido, que assim se transforma num mundo “imaginário” (VAN DER KEUKEN, 1997:38)<sup>7</sup>.

Portanto, do mesmo modo que o cinema (não a generalidade dos filmes) não opõe ou separa, mas articula e combina, de diversas maneiras, mundo real e mundo imaginário, realidade e ficção – produzindo uma zona de indiscernibilidade onde se formam imagens cristalinas ou mútuas, objetivas e subjetivas, reais e imaginárias, atuais e virtuais (DELEUZE,2005:88-89), também não haveria fronteiras definidas entre documentário e ficção. A não ser as fugidias, na forma de transições e passagens que – pelo menos no caso dos grandes filmes, como acredita Godard – levam à perda de suas distinções, tornando-os indiscerníveis (DELEUZE, 2005: 156-185)<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> As imagens, para Deleuze, não pertencem ao mundo da representação, “lugar da ilusão transcendental”(2006:369), mas ao mundo da variação universal. A principal referência aqui é Bergson em “Matéria e memória”, que pensou a imagem não como molde, mas modulação, movimento, “imagem-movimento”: a imagem seria o próprio objeto “apreendido no movimento como função contínua”, a seqüência variante ou a repetição diferente do objeto, na qual ele nunca é o mesmo a cada instante da operação. Não existiria semelhança, identidade ou analogia entre a imagem e a coisa que ela supostamente representaria ou substituiria, ela seria essa própria coisa em variação (2005:40). Para Bergson, as imagens seriam “reais”, enquanto a matéria seria um conjunto de imagens (1999:17), e nesse sentido Pasolini vai dizer que “as imagens são sempre concretas, nunca abstratas” (1976:140). Assim, uma imagem não seria uma reprodução ou cópia de um modelo ou um “original”, ela é um original. Ela não se assemelha ou se identifica com um real que existiria antes e independente dela: as imagens constituem um real tanto quanto o real se constitui através das imagens.

<sup>7</sup> Para Van Der Keuken, esse mundo imaginário entraria de novo no real no momento da projeção, quando as imagens do documentário são filtradas e transformadas pelo pensamento do espectador.

<sup>8</sup> Jean-Luc Godard afirma que esta união entre documentário e ficção produziria o verdadeiro movimento do cinema, e também do mundo. Numa passagem de “Nossa música” (2004), é mostrada uma foto do desembarque dos judeus em Israel em 1948, e na seqüência uma foto de palestinos jogados ao mar no mesmo período, acompanhadas do seguinte comentário: “os israelenses encontram a ficção, os palestinos caem no documentário”.

Coloquemos bem alguns pontos sobre alguns “i”. Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) Entre ética e estética, é preciso escolher. Isso é bem entendido. Mas não é menos entendido que cada palavra comporta uma parte da outra. E quem opta a fundo por um encontra o outro *necessariamente* no fim do caminho (GODARD,1998:181-182)<sup>9</sup>.

É o que também sugere um cineasta para com quem Godard, inúmeras vezes, reconheceu um débito, Jean Rouch,:

Para mim, cineasta e etnógrafo, não há praticamente nenhuma fronteira entre o filme documentário e o filme de ficção. O cinema, arte do duplo, já é a passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a um outro, ginástica acrobática na qual perder o pé é o menor dos riscos (apud GAUTHIER, 1995:84)<sup>10</sup>.

Os documentários e as ficções se constituem, portanto, como formas mistas, marcadas por nuances e sobreposições (DA-RIN,2004:17). Assim como existiria uma presença documentária em cada filme de ficção, no mínimo como registro de seu tempo e de uma situação concretamente vivida, a filmagem – Godard já observou que o ato de filmar um ator interpretando uma personagem seria fazer um documentário sobre esse ator -, reciprocamente, todo documentário é uma ficção, uma invenção, sempre uma mentira, “mesmo o documentário mais honesto”, declarou Agnès Varda (apud PREDAL,1987:111).

Que seja documentário ou ficção, o todo é uma grande mentira que nós contamos. Nossa arte consiste a dizê-la de forma que as pessoas acreditem. Que uma parte seja documentária ou uma outra reconstituída, é nosso método de trabalho, ele não observa o público. O mais importante é que nós alinhemos uma série de mentiras para chegar a uma verdade maior. Mentiras não reais mas verdadeiras de alguma maneira. Isso é importante. Nós pegamos um aqui, outros acolá, alugamos uma casa e dizemos: aqui é sua casa e seus pais. Tudo é completamente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade da família (KIAROSTAMI apud GAUTHIER,1995: 111)<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> “Mettons bien les points de nouveau sur quelques ‘i’. Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. (...) Entre l’éthique et l’esthétique, il faut choisir. C’est bien entendu. Mais il est non moins entendu que chaque mot comporte une partie de l’autre. Et qui opte à fond pour l’un trouve nécessairement l’autre au bout du chemin.”

<sup>10</sup> “Pour moi, cinéaste et ethnographe, il n’y a pratiquement aucune frontière entre le film documentaire et le film de fiction. Le cinéma, art du double, est déjà le passage du monde du réel au monde de l’imaginaire, et l’ethnographie, science des systèmes de la pensée des autres, est une traversée permanente d’un univers conceptuel à un autre, gymnastique acrobatique où perdre pied est le moindre des risques”.

<sup>11</sup> “Que ça soit du documentaire ou de la fiction, le tout est un grand mensonge que nous racontons. Notre art consiste à le dire de sorte qu’on le croie. Qu’une partie soit documentaire ou une autre reconstituée, c’est notre méthode de travail, elle ne regarde pas le public. Le plus important est que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande. Des mensonges pas réels mais vrais en quelque sorte. Ça c’est important. On en prend un ici, d’autres là, on loue une maison et on dit: Voici ta maison et tes parents. Tout est entièrement mensonge, rien n’est réel mais le tout suggère la vérité ed la famille.”

O que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta a sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda a sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade, ao mesmo tempo que é o imaginário. Não estou preocupado com a verdade pedestre das coisas, por isso a palavra dele me interessa (COUTINHO in MACEDO, 1998: 17).

Cineastas tão diferentes como Robert Flaherty, Orson Welles, Jean Rouch, Abbas Kiarostami, Eduardo Coutinho e Werner Herzog colocam por terra o antagonismo entre documentário e ficção ao encadear verdade e mentira, verdadeiro e falso, ensinando que o melhor meio de se atingir uma verdade mais profunda seria mentir, falsear. “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro”, dizia Flaherty, considerado “o pai do documentário” (apud BARSAM apud DARIN, 2004: 53)<sup>12</sup>, enquanto seu “aprendiz” Rouch<sup>13</sup> indicava ser uma trama de mentiras, incerta e frágil, baseada na emoção, na sinceridade, o difícil caminho rumo à realidade. Um caminho “cheio de idas e vindas, sinuoso como a serpente (como a vibração criadora)”, e que corresponderia a uma “iniciação poética”(1989:187).

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 estatísticas e observações objetivas. Isso teria sido fatalmente entediante. Então eu contei uma história com personagens, suas aventuras e seus sonhos. E eu não hesitei em introduzir as dimensões do imaginário, do irreal – quando uma personagem sonha que está boxeando, ele boxeia...o 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 (ROUCH apud EATON, 1979: 8)<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Flaherty teria usado de encenações e reconstituições, procedimentos abominados pela maioria dos documentaristas. Consta que substituiu a verdadeira esposa de Nanook (que aliás, nem Nanook se chamava) por outra mulher, e, em “*Man of Aran*”, colocado no papel do herói não um ilhéu, mas uma pessoa que teria considerado fotogênica. Teria ainda “ressuscitado” tradições praticamente desaparecidas entre as personagens: os esquimós de “Nanook...” quase não caçavam mais morsas (menos ainda com arpão), nem os pescadores de Aran pescavam tubarões. Os habitantes de Samoa já não usavam mais as roupas que aparecem em “Moana”, nem conservavam a tatuagem como rito de passagem.

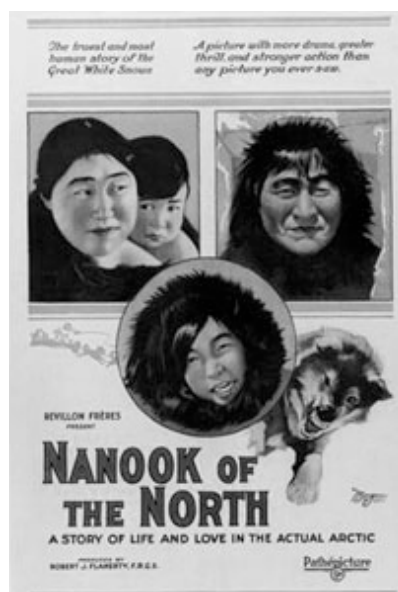
<sup>13</sup> Rouch conta que assistir a “*Nanook of the North*” foi sua experiência inaugural no cinema, quando tinha 6 anos - e que o marcaria pro resto da vida; “Meu pai me leva pela primeira vez ao cinema, em Brest, e era Nanook. Fiquei fascinado pelo sorriso esquimó, fiquei morto de frio como os cães do trenó, fiquei fascinado pelo vidro de gelo de água doce do iglu...Durante anos, eu adormeci, aconchegado no meu travesseiro, como aqueles pequenos cães sobre a tempestade de neve” (1989:177).

<sup>14</sup> “*Fiction is the only way to penetrate reality – the mains of sociology remain exterior ones. In ‘Moi, un noir’ I wanted to show an African city – Treichville. I could have made a documentary full of figures and observations. That would have been deathly boring. So I told a story with characters, their adventures and their dreams. And I didn’t hesitate to introduce the dimensions of the imaginary, of the unreal – when a character dreams he’s boxing, he boxes...the whole problem is to maintain a certain sincerity towards the spectator, never to mask the*

Quando se define como uma forma específica do cinema, nos anos 1920, já estava presente a indicação de que o documentário não retrataria ou reproduziria fielmente o real que a câmera capta, mas o recria. Quando John Grierson aplica o termo “documentário” pela 1ª vez, em 1926 – teria sido num artigo escrito para o jornal *The New York Sun* sobre o segundo filme de Flaherty, “Moana” - foi justamente com a intenção de diferenciar das fórmulas cinematográficas da época - as descrições de viagens, os noticiosos e as “atualidades” - aqueles filmes que, segundo ele, fariam não mais um simples registro, mas “um tratamento criativo da realidade”. Entretanto, hoje, muitos teóricos – entre eles Eric Barnouw - consideram esses filmes como os primeiros documentários<sup>15</sup>.



Filmagem de uma cena de “*Nanook of the North*” (1922), e cartaz do filme.



Ou seja, os “pais fundadores” do documentário não tinham a pretensão ou a ilusão de fazer uma abordagem totalmente objetiva do real, sabiam que se tratava, basicamente, de uma visão poética, subjetiva: daí Grierson concebê-lo não como um “documento” ou uma “prova”, mas como uma ferramenta de transformação da sociedade e do mundo – um “martelo”, não um “espelho” (DA-RIN,2004:93)<sup>16</sup>. Mesmo assim, surgiu e se consolidou (e Grierson, de

---

*fact that this is a film...once this sincerity is achieved, when nobody is deceiving anybody, what interests me is the introduction of an imaginary, of the unreal. I can then use the film to tell what cannot be told otherwise.*”

<sup>15</sup> Além de existirem controvérsias sobre essa frase que costuma ser atribuída a Grierson, não teria sido o escocês o primeiro a usar o termo “documentário”. Antes dele, consta que o termo já havia sido usado, ao menos pelo escritor e fotógrafo etnográfico americano Edward S. Curtis, num prospecto para a divulgação do filme “*In the land of the headhunters*” (1914) - no qual mostrou o cotidiano dos índios Kwakiutn no Pacífico, misturando cenas naturais e encenadas - foram utilizadas as expressões “material documentário” e “trabalho documentário” (DA-RIN, 2004:16-20).

<sup>16</sup> Entretanto, interpelado por Alberto Cavalcanti sobre a escolha do termo (Cavalcanti preferia o termo “neo-realista”, antecipando-se ao cinema italiano do pós-guerra), Grierson lhe respondeu que a sugestão de um “documento” seria um argumento muito precioso junto a um governo conservador (CAVALCANTI, 1977: 68).

modo um tanto contraditório, contribuiu bastante neste processo) uma forma documentária que buscava estabelecer relações de verossimilhança entre o filme - ou o mundo do filme - e o mundo real, procurando fazer uma representação verdadeira da realidade.

Nessa visão, o documentário – aí também chamado de “cinema de não-ficção” – deveria descobrir ou revelar um mundo verdadeiro, autêntico, não-ficcional, contrapondo-se ao mundo fictício, irreal ou imaginário dos filmes de ficção. Ou seja, era negada ou recusada a invenção, a ficção, em nome da autenticidade, da verdade, da objetividade documentária. Deleuze, seguindo Perrault, afirma que toda ficção é “inseparável de uma ‘veneração’ que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens” – e também no urbanismo<sup>17</sup>, exprimindo necessariamente as idéias, os pontos de vista dominantes – mesmo quando se propõem a revelar a “verdade” dos grupos dominados, das minorias (2005:182)<sup>18</sup>. Deleuze associa essa forma de documentário (ou, como prefere, do “cinema de realidade”), fundada em um ideal de verdade, ao regime “orgânico” das imagens, que seguiria um modelo ficcional:

Se nos referimos às formas que desde muito tempo recusavam a ficção, constatamos que o cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam a sua situação, seu meio, seus problemas. (...) Porém, recusando a ficção, se o cinema descobria novos caminhos, ele conservava e sublimava, no entanto, um ideal de verdades que dependia da própria ficção cinematográfica. Havia o que a câmera vê, o que a personagem vê, o possível antagonismo e a necessária resolução de ambos. E a própria personagem mantinha ou adquiria uma espécie de identidade na medida em que era vista e via. E o cineasta-câmera também tinha a sua identidade, como etnólogo ou repórter. Era fundamental recusar as ficções preestabelecidas, em favor de uma realidade que o cinema podia apreender ou descobrir. Mas se abandonava a ficção em favor do real, mantendo-se um modelo de verdade que supunha a ficção e dela decorria. O que Nietzsche havia mostrado – que o ideal de verdade era a ficção mais profunda, no âmago do real – o cinema ainda não havia percebido (2005: 181-182).

Mesmo apresentando diferenças em relação ao que acontece no filme de ficção (em função da singularidade de cada forma cinematográfica), quando um modelo de verdade é aplicado ao documentário, as condições da narrativa não se alteram. Ela continua fundada na ficção, referindo-se a um modelo de verdade preestabelecido que constitui a sua veracidade. Ou seja, mantém-se veraz, só que, em vez de “ficticiamente-veraz”, torna-se “realmente-

---

<sup>17</sup> Vimos, na PARTE 1.2 (15-16), que o urbanismo, seguindo o modo orgânico, produz “modelos de verdade” sobre a cidade e procura aplicá-los sobre a cidade existente.

<sup>18</sup> É assim que muitos filmes considerados “sociais”, pretendendo denunciar uma realidade ou mostrar a verdade “escondida”, por mais bem intencionados que sejam, continuam a reproduzir uma forma de pensamento hegemônica que serve ao sistema que se estariam se dispondo a combater.



veraz”. Objetivo e subjetivo são deslocados, mas não transformados, permanecendo separados. As identidades se definem de outra maneira, mas continuam definidas e íntegras - as fórmulas  $Eu=Eu/eles=eles$  (DELEUZE, 2005: 185).

Essa forma dominou amplamente a produção documentária durante o chamado período “clássico” do cinema, que iria da década de 1920 até o pós-guerra, versando, basicamente, entre os pólos reportagem ou investigativo, de Grierson, e o pólo exploração ou etnográfico, de Flaherty, misturando-se das mais diversas maneiras (DELEUZE,2005:182). Possuindo diversas faces, ou disfarces – atuando como explorador, etnógrafo, pintor, repórter, investigador, defensor, promotor (BARNOUW,1983), o documentarista se colocava mais distante ou mais próximo do mundo que ele apreendia, embora, no filme, mantivesse-se sempre separado deste mundo.

Embora num primeiro momento - mais precisamente meados da década de 1920 - a estreita ligação dos cineastas com as vanguardas artísticas tenha levado à produção de documentários marcados por uma grande experimentação formal – caso das “sinfonias urbanas” -, a partir de 1930 (quando o cinema passa de mudo a sonoro), a ênfase na objetividade da câmera se consolida como a principal tendência documentária até o pós-guerra, tendo como principais representantes Grierson e seus colegas da GPO Unit<sup>19</sup>, de um lado, e, de outro, Joris Ivens.

Essa forma documentária estruturava-se em torno de um comentário, veiculado através de uma voz - seja a “voz de Deus” (o locutor é ouvido, mas não visto) ou a “voz da autoridade” (o locutor é ouvido e visto). Com a função de apresentar ou explicar as imagens, o comentário, tradicionalmente, era feito por uma voz masculina, austera, grave e impassível

---

<sup>19</sup> Grierson, atuando como teórico, realizador, produtor e administrador, foi o principal responsável pelo desenvolvimento e afirmação do documentário, conseguindo estabelecer, na Inglaterra, durante o final da década de 1920 e o início da década de 1930, uma base institucional sólida para a produção documental. Seguindo o exemplo da Inglaterra, o documentário brasileiro também começa a se desenvolver nesse período graças ao incentivo governamental. Inicialmente, através de um decreto de 1932 imposto pelo governo de Getúlio Vargas, sinalizando sua pretensão de obter o controle das imagens que se produziam sobre a realidade brasileira, assim como instrumentalizá-las para as mudanças sociais e econômicas que desejava implementar no país. Em 1936, o então Ministério de Educação e Saúde cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, que, sob o comando de Humberto Mauro, entre 1937 e 1964, realizaria uma grande quantidade de filmes educativos de forte tom nacionalista, abordando temas como ciência, natureza, sanitário, cultura popular, folclore, história, festejos cívicos, esportes, em sua primeira fase, que termina em 1947, quando sai Roquette-Pinto e a influência de Mauro passa a ser maior. Num segundo momento, o INCE produziu séries de educação rural, sobre as cidades mineiras (por solicitação do Iphan), e as Brasileiras, um conjunto de filmes, inspirados em músicas e poemas, representando as paisagens, tradições e sentimentos característicos de uma “essência” brasileira que estaria em vias de desaparecimento.

- mesmo veiculando um texto didático, crítico, poético ou apaixonado -, que prevalecia sobre as falas das personagens. Assim, o documentário perdia em estética e poesia, enquanto ganhava em autoridade e retórica: organizando o filme em seqüências coerentes e convergentes de imagens e sons, os cineastas procuravam expressar um ponto de vista definido e argumentativo, de modo a orientar o olhar e a reflexão do espectador (NICHOLS,2005:142-146)<sup>20</sup>.

Diferentemente, os documentários mais próximos do pólo etnográfico ou “de exploração” de Flaherty - tendência minoritária desse período, principalmente pelas limitações técnicas – voltavam-se para os aspectos subjetivos das personagens, preocupando-se em mostrar tanto seu contexto, seu cotidiano, sua vida – ou seja, o que constituía sua singularidade, sua diferença - mas, também, como eles próprios viam seu mundo. Algumas vezes, esses filmes faziam interagir a fala do comentário e a fala das personagens, mas não necessariamente em condições de igualdade, e sem misturá-las.

Foi para alterar esse quadro que o *Free Cinema* surgiu, na Inglaterra, no início dos anos 1950, em oposição à geração de Grierson – acusada de ter se tornado autoritária, burocrática, anacrônica e generalizadora -, reivindicando uma nova atitude para o documentário, fundada “na liberdade” e que considerasse “a importância das pessoas e do cotidiano”<sup>21</sup>.



“We are the Lambeth Boys” (Karel Reisz, 1959), exibido no 6º Programa do Free Cinema.

Os filmes do *Free Cinema* eram rodados com uma câmera 16 mm na mão, em condições quase amadoras e sem recursos, com narração ou comentário mínimos, ou mesmo sem comentários. Os documentaristas seriam basicamente observadores, registrando aspectos

---

<sup>20</sup> Embora alguns comentários tivessem conteúdo poético e uma locução envolvida e sensível ao tema abordado. Fazendo uso tanto do comentário como de imagens bastante estetizadas, muitos desses documentários serviram a fins políticos, da política mais oficial e conservadora aos ideais revolucionários, passando pelo nazismo e sua colaboradora cinematográfica Leni Riefenstahl.

<sup>21</sup> Texto do manifesto publicado em fevereiro de 1956, assinado por Lindsay Anderson, Lorenza Mazzetti, Karel Reisz e Tony Richardson, junto com o 1º Programa do *Free Cinema*. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/programme/prog2.html>

e situações cotidianas, mostrando como a população – no caso a classe média inglesa - usa e se apropria dos espaços urbanos<sup>22</sup>. A principal referência aqui era o documentário social, ou “ponto de vista documentado” de Jean Vigo em “*A propos de Nice*”(1930), juntando criatividade poética a uma forte crítica social e política. O *Free Cinema* durou pouco, de 1956 a 1959, mas lançou as bases de uma nova forma de se fazer documentários, que iria se cristalizar a partir da década seguinte.

Por volta de 1960, avanços tecnológicos tornaram os equipamentos de filmagem mais leves e permitiram a captação sincrônica de imagens e sons “em situação”. Os cineastas podiam ir agora mais facilmente ao encontro das pessoas nos ambientes aonde elas viviam ou circulavam, como já faziam os cineastas do *Free Cinema*, mas podiam também registrar, sincronicamente às imagens, suas falas: era o “cinema-direto”<sup>23</sup>. Essas novidades colaboraram com que se deflagrassem mudanças fundamentais na forma documentária, mudanças de grau e de natureza, reforma e ruptura, correspondendo às duas correntes principais que se formaram de imediato: a americana e a francesa/canadense.

Os cineastas do cinema direto americano (Robert Drew, Richard Leacock, D.A.Pennebaker e os irmãos Maysles, principalmente), baseados na observação, usavam os novos recursos tecnológicos mas dissimulavam sua presença e interferência junto à personagem ou à situação filmada - o que ocorre em qualquer documentário, a não ser que se usem equipamentos escondidos ou não percebidos pelos filmados, o que não era o caso. Ou seja, os documentaristas se atribuíam um papel neutro de observador passivo, captando e mostrando um real bruto, autônomo, que, acreditavam, existiria independentemente deles. Essa nova forma documentária não representava, portanto, uma ruptura, mas uma evolução, atualização ou “reforma” da forma anterior, permanecendo no regime orgânico das imagens.

Os franceses e canadenses, ao contrário, reconheciam a presença ou interferência da câmera ou da equipe naquilo que ela filmava, assumindo-se como elemento catalisador, “produtor de realidade”. Tomando parte do filme, tornavam-se eles próprios personagens em interação com outras personagens, com o contexto, envolvidos na situação. Assim como o cineasta era uma espécie de corpo estranho que perturbava e alterava aquilo que filmava, o

---

<sup>22</sup> Esse espírito estava presente também na arquitetura e nas artes nesse período na Inglaterra.

<sup>23</sup> A 1ª experiência de som sincrônico foi em “*Housing Problems*”, produzido pela GPO Unit. Esse filme, como veremos adiante, foi pioneiro também na tomada de depoimentos dos moradores de cortiços ingleses.

seu “objeto”, ele reciprocamente também se perturbava por esse objeto, revelando-se e se modificando através dele. Dupla captura, duplo devir (DELEUZE,2005:185). Para Rouch, o tempo dessa “singular metamorfose para o filmador e para o filmado”, quando o olho está na câmera, seria o momento de verdade do filme:

No cinema de documento, o risco é permanente. Os pesquisadores em ciências humanas pensaram durante muito tempo que a câmera fosse um obstáculo maior à observação científica. Eles não podiam saber que a câmera é o passaporte mais eficaz para descobrir a realidade (o verdadeiro) ou penetrar no imaginário (o falso). (...) O verdadeiro, é o olho esquerdo que capta o ambiente, o falso, é a metamorfose, cercada pelo olho direito colado ao visor (1989: 181)<sup>24</sup>.

O paradoxo é que inicialmente, o cinema que, segundo Deleuze, destronava todo modelo de verdade se auto-denominava “cinema-verdade” (*cinéma vérité*). Essa expressão, tradução francesa para o *kinopravda* de Dziga Vertov, fora empregada por Jean Rouch e Edgar Morin como uma homenagem ao cineasta russo, que consideravam injustamente esquecido. No início dos anos 1920, Vertov já pensava o cinema como área de intervenção sobre o real, um olho-máquina destinado a interromper a naturalidade das suas aparências, a revelar o que estas ocultam ao “captar a vida ao improviso”, querendo uma câmera que não apenas “observasse”, mas entrasse “na vida”, “ao lado daqueles que correm, fogem, acodem e se empurram”, colando-se ao movimento do mundo e da cidade:



Dziga Vertov e uma cena de “*Chelovek s Kinoapparatom*”. O homem da câmera, aqui, é seu irmão Mikhaïl Kaufman.



<sup>24</sup> “Dans le cinéma de document, le risque est permanent. Les chercheurs en sciences humaines ont longtemps prétendu que la caméra était un obstacle ,ajeur à l’observation scientifique. Ils ne pouvaient pas savoir que la caméra est le passeport le plus efficace pour découvrir la réalité (le vrai) ou pénétrer dans l’imaginaire (le faux). (...) le vrai, c’est l’environnement de l’oeil gauche, le faux, c’est la métamorphose, cernée par l’oeil droit”.

Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. (...) O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido (VERTOV in XAVIER, 1988:256).<sup>25</sup>

O cinema-verdade de Rouch e Morin foi concebido como uma síntese do “cine-olho” de Vertov com a “câmera participante” de Flaherty, e apresentado no filme que dirigiram juntos no verão de 1960, “*Chronique d’un été*” - embora Rouch já o viesse praticando em seus filmes, mesmo sem os equipamentos adequados. Em “*Moi, un noir - Treichville*” (1958)<sup>26</sup>, havia seguido seus personagens pelo bairro da cidade de Abidijan, aonde viviam, com uma antiga câmera no ombro e carregando um aparelho de gravação de som muito pesado:

Quando Oumarou contou sua guerra da Indochina de maneira tão fabulada, até para mim que era um antigo jovem combatente, houve algo de muito forte. Então decidimos de fazer esse filme que era então quase impossível de filmar. Foi filmado com uma câmera comprada no mercado de pulgas, com um motor mecânico que precisava dar corda a cada 25 segundos. O som, muito aproximativo, foi gravado no primeiro gravador considerado “portátil” porque havia uma alça, mas pesava 30 kg. Era uma espécie de combate numa selva estranha para ver alguém que eu seguia as pegadas. Nós o seguimos na África, nós o seguimos pelos caminhos extraordinários que eram os de descoberta do mundo.(...)



Jean Rouch filmando

Eu jamais escrevi roteiro para esse filme. Nenhum de meus filmes foi escrito. É um cinema de analfabetos. Esse filme, eu devo dizer, se fez sozinho. Se eu tenho orgulho dele? Não, porque estávamos nos distraíndo. Era formidável. Nos permitia penetrar em todos os lugares ruins. O paraíso era ali. As garotas mais belas...era certo que entre elas havia um alto índice de sífilis. Mas o que importa? A vida é breve! Era pra mim a descoberta de todo um mundo africano. O mais importante é que depois Oumarou Ganda

<sup>25</sup> VERTOV, “Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923”. Essa atitude de Vertov, colocando em interação câmera e mundo, era incomum nesse momento. Preferia-se utilizar uma câmera escondida (a “*candid camera*”), que passava despercebida pelas pessoas - o que, acreditavam, garantiria a “espontaneidade” e a “veracidade” das tomadas.

<sup>26</sup> “*Treichville*” era o título inicial do filme, tornado subtítulo na versão final, mas o nome do bairro africano acabou sendo esquecido e descartado de praticamente todas as menções posteriores ao filme (à exceção de Godard). Mas Rouch e sua personagem principal, Edward G. Robinson, deixam claro, no filme e também fora dele, que seu principal motivo é mostrar o bairro de Treichville, contar a sua história.

fez seus próprios filmes, a partir de histórias de garotos que ele escutava (...). Era o nascimento de um cinema sem profissional, sem *cameraman*. Eu tinha apenas uma câmera. E principalmente uma febre insubstituível. Eu a encontro cada vez que revejo o filme (ROUCH, 1999)<sup>27</sup>.

Também nesse filme, num procedimento até então inédito, Rouch dividia o comentário com as personagens, que o improvisavam sobre as imagens. O “comentário improvisado” fora descoberto na projeção de “*Bataille sur le grand fleuve*”(1952) às pessoas filmadas, quando Damouré Zika (um dos protagonistas do filme, amigo e grande colaborador de Rouch) improvisa uma fala no dialeto songai que, segundo Rouch, teria sido “fabulosa”, mas que não foi gravada. Já em “*Cronique d’un été*”, os comentários das personagens durante a exibição do filme foram incluídos na montagem final. Com Rouch, o cinema é uma ferramenta para uma aproximação sensível e proposição de diálogo entre um “eu” e um “outro” (PIAULT, 1997:190) - no caso desse filme, um outro urbano, pessoas encontradas ao acaso nas ruas de Paris ou conhecidos em seus ambientes, estabelecendo com eles um circuito de trocas e interferências recíprocas.

Para mim, (...) a única maneira de filmar é andar com a câmera, conduzi-la ali onde ela é mais eficaz, e de improvisar para ela um outro tipo de balé onde a câmera se torna tão viva quanto os homens que ela filma. (...) Essa “improvisação dinâmica” – que eu comparo a improvisação de um toureiro diante do touro – aqui como ali, nada é dado de antemão, e a suavidade de uma *faena*, não é outra coisa que a harmonia de um *travelling* executado andando, em perfeita adequação com os movimentos dos homens filmados (ROUCH in PREDAL, 1996: 44)<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> “*Quand Oumarou racontait sa guerre d’Indochine de manière si imagée, pour moi-même qui étais un jeune ancien combattant, c’était quelque chose de très fort. On a donc décidé de faire ce film qui était à peu près impossible à tourner. Il a été tourné avec une caméra achetée au marché aux puces, avec un moteur mécanique qu’il fallait remonter toutes les 25 secondes. Le son, très approximatif, était enregistré sur le premier magnétophone dit “portable” parce qu’il avait une poignée, mais il pesait 30 kg. C’était une espèce de combat dans une jungle étrange pour voir quelqu’un que je suivais à la trace. Nous l’avons suivi en Afrique, nous l’avons suivi sur des chemins extraordinaires qui étaient des chemins de découverte du monde. (...)*

*Je n’ai jamais écrit de scénario pour ce film. Aucun de mes films n’a été écrit. C’est un cinéma d’analphabètes. Ce film, je dois dire, s’est fait tout seul. Est-ce que je suis fier de cela ? Non, parce qu’on s’est tellement amusé. C’était formidable. Cela nous permettait de pénétrer dans tous les mauvais lieux. Le paradis était là. Les filles les plus belles... Bien sûr, elles étaient vérolées jusqu’au dernier degré. Mais qu’importe, la vie est brève ! C’était pour moi la découverte de tout un monde africain. Le plus important, c’est qu’après Oumarou Ganda a fait ses propres films, à partir des récits des gosses qu’il écoutait le jeudi. C’était la naissance d’un cinéma sans professionnel, sans cameraman. J’avais quand même une caméra ! Et surtout une fièvre irremplaçable. Je la retrouve quand je revois le film”.*

<sup>28</sup> “*Pour moi, (...) la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire al ou elle est le plus efficace, et d’improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu’elle filme. (...) cette improvisation dynamique – que je compare souvent à l’improvisation du torero devant le taureau – ici, comme là, rien n’est donné d’avance, et la suavité d’une faena, n’est pas autre chose que l’harmonie d’un travelling exécuté en marchant, en parfaite adéquation avec les mouvements des hommes filmés”.*

Entretanto, por sua ambigüidade em relação à palavra “verdade”, a expressão “cinema-verdade” (que Rouch, mais tarde, reconheceu ter sido uma “imprudência”) gerou muita controvérsia e desencadeou uma série de mal-entendidos pelo mundo afora, tendo sido associada equivocadamente a um tipo de documentário que justamente Morin e Rouch pretendiam contestar<sup>29</sup>. Por isso, os dois nunca conseguiram parar de se explicar, de dizer que se tratava não de mostrar uma verdade preexistente na sociedade ou no mundo, mas a verdade criada por cada pessoa através do filme, tanto a pessoa filmada quanto a pessoa que filma - daí que, tentando resolver a polêmica e não deixar mais dúvidas sobre que verdade se estava falando, Chris Marker propôs substituir o termo por “*cinéma vérité*”. Uma verdade complexa e movediça, misteriosa e evasiva, que não se opõe à mentira ou ao falso, e que colocaria a noção mesma de verdade em questão.

Cinema-verdade significa que nós quisemos sair da ficção e nos aproximar da vida. (...) Certamente que esse termo cinema-verdade é temerário, pretensioso; certamente há uma verdade profunda nas obras de ficção como nos mitos. (...) Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, ao mesmo tempo dissimula e revela, é porta-voz. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser, ao mesmo tempo, mais verdadeiro que na vida cotidiana, e tanto mais falso. Isso significa que não há uma verdade dada, que é preciso colhê-la habilmente sem fazê-la murchar (...). A verdade não pode escapar das contradições (MORIN in BRESCHAND, 2002: 79).<sup>30</sup>

Vejo o cinema-verdade como um cinema de mentiras; de mentiras que dependem da arte de contar-se as mentiras. Se você é um bom contador de histórias, a mentira é mais verdadeira que a realidade, e se não for bom, a verdade não valerá meia mentira... (ROUCH apud BRAGANÇA, 2004).

Jean Rouch e Edgar Morin numa cena de “*Chronique d’un été*” (1960-1961).



<sup>29</sup> No Brasil não seria diferente: a expressão foi usada inicialmente junto a filmes que adotavam o que Jean-Claude Bernadet denominou de “modelo sociológico”, caracterizado por entrevistas com a voz das personagens misturadas a um comentário em *off* que funciona como a “voz do saber” ou o “dono da verdade”, que nunca fala de si mesma, apenas de uma exterioridade, e tenta fazer coincidir o olhar do espectador com o ponto de vista do cineasta (BERNADET, 2003: 15-18). Esse modelo marcou a produção documentária brasileira dos anos 1960, e só iria ser destronado na década seguinte, substituído por abordagens mais antropológicas, participativas ou reflexivas, estas de fato próximas das propostas de Rouch e Morin.

<sup>30</sup> “*Cinéma-vérité, cela signifie que nous avons voulu éliminer la fiction et nous rapprocher de la vie. (...) Bien sûr ce terme de cinéma-vérité est téméraire, prétentieux ; bien sûr il y a une vérité profonde dans les œuvres de fiction comme dans les mythes (...). Mieux (ou pire) : chacun ne peut s’exprimer qu’à travers un masque et le masque, comme dans la tragédie grecque, à la fois dissimule et révèle, fait porte-voix. Au cours des dialogues, chacun a pu être à la fois plus vrai que dans la vie quotidienne, mais en même temps plus faux. Cela signifie qu’il n’y a pas une vérité donnée, qu’il suffirait de cueillir adroitement sans la fletir (...) La vérité ne peut échapper aux contradictions.*” MORIN, “*Chronique d’un été*”, Interspetacles, Lherminier, Inverno 61-62.

Assim, surge uma outra forma documentária, diferente por natureza da forma orgânica, que seguiria o regime inorgânico ou cristalino. Na forma cristalina do documentário (mas também da ficção), a narrativa deixa de ser veraz para ser uma “pseudo-narrativa”, uma narrativa falsificante. Esvaece-se a distinção entre o que a personagem subjetivamente via e o que a câmera objetivamente via, esta passando a adquirir uma “presença subjetiva”, uma “visão interior”, entrando numa relação de simulação com a visão da personagem. Com isso, as fórmulas de identidades deixam de valer para as imagens, para personagens e para a câmera-cineasta – e, na projeção, também para espectador, tornando-os indiscerníveis. O “eu”, agora, “é um outro”, como na frase de Rimbaud que Rouch vai “desviar” ao se declarar “eu, um negro”.

A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma pseudo-narrativa, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito aonde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem (DELEUZE, 2005: 181).

É nesse sentido que, nos rascunhos de “*Le joli Mai*” - documentário realizado a partir de entrevistas realizadas nas ruas parisienses, durante o mês de maio de 1962 -, Chris Marker escreveu que aqueles que estudam uma cidade se desvelam pela descrição que fazem dela, fazendo do retrato da cidade uma espécie de auto-retrato: “Eles observam Paris e falam de si através dela” (apud CAUWENBERGE, 2002: 91), mas poderia dizer também que os documentaristas vivem a cidade e se transformam através dela. Varda, ao filmar a rua Daguerre, filma junto a sua própria metamorfose, pela qual se torna uma “daguerreótípa”:

O filme, não eram apenas pessoas da minha rua, era tudo que se passava em mim. Eu não creio em inspiração vinda de fora, se ela não vem também do corpo e de um imediato vivido às vezes desprovido de idéias. É o que eu chamo de documentário subjetivo... (apud JOUSSE e PACQUOT, 2005: 812).<sup>31</sup>

O documentário cristalino não apreende mais a identidade de uma personagem real, através de seus aspectos objetivos ou subjetivos, mas a transformação, o devir da personagem real quando ela se põe a ficcionar, quando entra em “flagrante delito de legendarizar”, ou seja, de criar lendas, fabricar gigantes (DELEUZE, 2005: 183; PERRAULT, 1996: 40), sendo essa

---

<sup>31</sup> “*Le film, ce n’était tout autant ce qui se passait en moi. Je ne crois pas à l’inspiration venue d’ailleurs, si elle ne vient pas aussi du corps et d’un vécu immédiat parfois dépourvu d’idées. C’est ce que j’ai nommé documentaire subjectif...*” Nesse documentário urbano, “*Daguerreotypes*” (1975), Varda filma moradores e comerciantes da sua própria rua, residentes entre o nº 70 e o nº 90, presa por um “cordão umbilical”, um cabo de 90 metros ligado à sua casa, no nº 83, e ao seu filho recém-nascido.



personagem, algumas vezes, o próprio cineasta<sup>32</sup>. O cinema adquire aí uma visão interior, uma presença subjetiva, tornando-se expressão de “discurso indireto livre”, ou “subjetiva indireta livre”, como propôs Pier Paolo Pasolini (1976: 151-154)<sup>33</sup>.

O filme “Cabra marcado para morrer”, realizado entre 1981 e 1984 por Eduardo Coutinho (após uma interrupção de 17 anos em função do golpe militar) é emblemático dessa indiscernibilidade entre realidade e imaginário, entre verdade e mentira - não a “mentira factual, total”, esclarece Coutinho, mas a mentira como delírio, a “ficção em estado puro” (in AVELLAR, 2000:31;72), a fabulação criadora que produz a metamorfose do verdadeiro. A personagem central, dona Elisabeth, viúva de um líder camponês assassinado na ditadura, apresenta uma fala divergente, contradizendo-se ao longo do filme. Ela conta duas vezes a mesma história, a história dela, de seu marido e filhos, mas de forma inteiramente diferente, apontando para um mundo de densa complexidade, com direções múltiplas, como observou Consuelo Lins:

Na primeira entrevista, ela está ao lado do filho mais velho, que a pressiona para contar o que ele acha “contável”. Ela está visivelmente constrangida pela presença repressora. Da segunda vez, o filho não está mais lá. É ela quem de fato pede à Coutinho para fazer a entrevista. (...) Sua palavra encontra então uma vitalidade incomum para nós espectadores. Ela se transforma pouco a pouco diante da câmera e dos moradores da localidade que assistem ao depoimento. Há então uma operação de autoformulação, de se reinventar a partir de fragmentos da vida, entrando no registro fabulatório. Ela se solta, faz expressões, olhares, gestos, encarnando o personagem da mulher corajosa que efetivamente foi. Talvez não daquela maneira, mas o que importa é o que acontece com ela no interior do filme: uma metamorfose vigorosa (2004: 191-192).

Além de provocador/propositor, o cineasta se coloca também como um ouvinte, deixando o outro falar, ora respeitando ora desafiando essa fala, e sendo também desafiado por ela. O filme adquiria assim um caráter polifônico e dialógico, feito por trocas, tornando-se assim a ferramenta ideal para a antropologia compartilhada inventada por Rouch, na qual a resposta a uma pergunta é uma outra pergunta:

A idéia do meu filme (“*Petit à Petit*”) é transformar antropologia, a filha mais velha do colonialismo, uma disciplina reservada a aqueles com o poder de interrogar pessoas sem poder. Eu quero substituí-la por uma antropologia compartilhada. Ou seja, um diálogo antropológico entre pessoas pertencentes a diferentes culturas, o que para mim representa a disciplina das ciências humanas para o futuro (ROUCH apud EATON, 1979: 26).<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Caso de Varda, de Glauber Rocha em “Di”.

<sup>33</sup> Deleuze, entretanto, indica que a poesia que Pasolini queria contra a prosa estava num lugar aonde ele não a procurava, como no cinema documentário de Perrault e de Rouch (2005:186).

<sup>34</sup> “*The idea of my film is to transform anthropology, the eldest daughter of colonialism, a discipline reserved to those with power interrogation people without it. I want to replace it by a shared anthropology. That is to say,*

Na maioria das vezes, a conversa entre o documentarista e as personagens (não a entrevista, sua versão banalizada que serve ao regime orgânico) predomina sobre o comentário, que perde seu monopólio e posição privilegiada, chegando até a desaparecer totalmente. Em alguns casos, mesmo permanecendo o comentário, prevalece a multivocalidade, uma vez que a fala do cineasta passa a ser uma, entre várias falas que o filme apresenta, sem pretensão de fazê-las convergir. Em outros, ainda, o comentário continua como elemento estruturante, mas como um autocomentário, um texto subjetivo falando de si e da sua relação com outras personagens ou com o tema ou questão abordada. Em todo caso, a cumplicidade e a reciprocidade com o Outro filmado são condições necessárias para que o documentário se apresente como “a escuta sensível da alteridade”, como explicou Coutinho:

O fundamental é o seguinte: não pode ser nem de baixo para cima nem de cima para baixo. O grande problema é a relação que você tem com o outro na filmagem. A primeira coisa é estabelecer que somos diferentes (...) só a partir de uma diferença clara que você consegue uma igualdade utópica e provisória nas entrevistas. Quando me dizem: as pessoas falam para você. Sim, falam, e eu acho que é por isso: porque sou o curioso que vem de fora, de outro mundo e que aceita, não julga. A primeira coisa, a pessoa não quer ser julgada. A pessoa fala, e se você, como cineasta, diz: essa pessoa é bacana porque ela é típica de um comportamento que pela sociologia... aí acabou. (...) o essencial é a tentativa de se colocar no lugar do outro sem julgar, de entender as razões do outro sem lhe dar razão. Cada pessoa tem que ser ouvida na sua singularidade. Eu tento abrir dentro de mim um vazio total, sabe? (2000: 65).

A verdadeira diferença de natureza do cinema não se encontra portanto na alternativa documentário - ficção, mas entre os próprios documentários ou entre as próprias ficções que seguem os regimes orgânico ou cristalino, opondo a ficção ou à verdade como modelo à verdade ou ficção como potência, a potência da mentira, da invenção, da metamorfose, a “função de fabulação”: “para além da verdade e do falso, o devir como potência do falso” destruindo “todo modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade” (DELEUZE, 2005: 178;326-327)<sup>35</sup>. A única verdade do cinema deve ser essa criada no filme através da articulação entre ficção e realidade, real e imaginário, tanto na experiência de realização pelo cineasta, como na experiência de recepção pelo espectador<sup>36</sup>. Marker, no longo comentário

---

*an anthropological dialogue between people belonging to different cultures, which for me represents the discipline of human sciences for the future.* ”ROUCH, Le Monde, 16.06.1971.

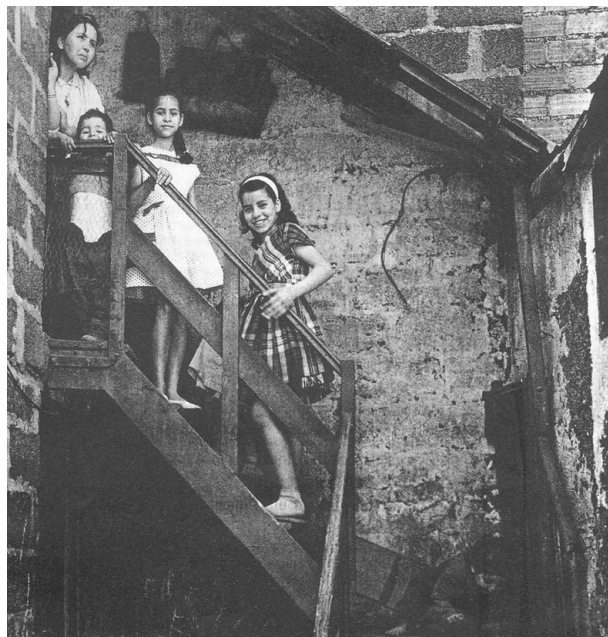
<sup>35</sup> Deleuze indica, porém, que entre os dois regimes das imagens há “muitas transições possíveis, passagens quase imperceptíveis, ou até mesmo mistas” (2005:322).

<sup>36</sup> Schefer, ao falar do “homem ordinário do cinema”, está próximo: “Eu não creio na realidade do filme (sua verossimilhança não importa) e entretanto, e por isso mesmo, eu estou na sua última verdade. Ela não se verifica que em mim, não por uma referência última à realidade; ela é para começar uma mudança de proporção do visível da qual eu serei sem dúvida o último juiz mas o corpo, mas a consciência experimental” (1980:22).

que encerra “*Le joli Mai*”, supõe que a verdade não seria a finalidade ou o objetivo, mas o caminho:

Nós encontramos homens livres. Nós lhe concedemos o maior lugar nesse filme. (...) Eles não eram sem contradições, nem mesmo sem erros, mas eles avançavam com seus erros: e a verdade talvez não seja o fim, mas a rota<sup>37</sup>.

“*Le joli Mai*” (Chris Marker e Pierre Lhomme, 1962)



Nas últimas décadas, se de um lado os documentários demonstram forte influência tanto do cinema direto americano como do francês, vêm também apresentando formas e abordagens cada vez mais complexas, para o que muito colabora a tecnologia digital. Entretanto, as formas clássicas do documentário não desapareceram, sendo ainda muito usado o comentário com voz de Deus ou da autoridade nas produções de cunho institucional, científico ou educativo e em programas televisivos, assim como são feitos filmes nos moldes das “sinfonias urbanas”. Mesmo com toda essa diversidade, o ideal de verdade ainda segue orientando a maioria das produções. Mesmo quando não existe mais uma voz autoritária capaz de conceder ou negar o carimbo de veracidade de acordo com seus objetivos e pressupostos, com seus próprios cânones de legitimação, é o testemunho das personagens, aceito sem crítica, que é legitimado como “verdade”.

Algumas obras, entretanto, escapam desse modelo ao fazerem coexistir diversas falas ou pontos de vista sobre um mesmo tema ou assunto, muitas vezes conflitantes e contraditórios, ou quando revelam o processo de construção de sentido, ou produção de verdade, que acontece através do filme. Confrontando “nossas hipóteses sobre as coisas que povoam o

---

<sup>37</sup> “*Nous avons rencontré des hommes libres. Nous leur avons donné la plus grande place dans ce film (...) Ils n'étaient pas sans contradictions, ni même sans erreurs, mais ils avançaient avec leurs erreurs ; et la vérité n'est peut-être pas le but, elle est peut-être la route.*”

mundo”, como também “as relações que há entre elas e que significado possuem para nós”, como sugere Nichols (2005:63), esses filmes, entretanto, mais que orientar ou conscientizar, desorientam, perturbam, emocionam o espectador, até mesmo se este for um crítico experiente como Bernadet, que confessa quase não ter conseguido apreender “Porto de Santos” (1979), de Aloysio Raulino, tendo se deixado levar pela emoção e pelo fascínio (2003: 202).

Por estar diretamente implicado no mundo vivido e a partir dele construir um outro mundo, o trabalho do documentário seria portanto não revelar ou afirmar uma suposta verdade desse mundo ou de um aspecto seu qualquer – sustentando assim o mundo ilusório da veneração que nos faz girar em falso, engendrando o falso movimento (DELEUZE, 2006: 49) - mas justamente o contrário, colocá-lo em dúvida, torná-lo questão, fazendo reconhecer, como afirma Anne Querrien, sobretudo, “que não há o mundo”, mas uma infinidade de mundos, “a cada vez diferentes, evocados e não representados”(2002: 11).



O homem da câmera circulando pela cidade para captar a vida ao improviso .

Por isso, para apreender a cidade, os documentaristas precisam antes de tudo praticá-la, percorrê-la, misturando-se às pessoas e aos ambientes, mergulhando na sua opacidade, explorando seus recônditos, seus interstícios e falhas, até esquecerem de si mesmos, e abrir espaço para os “outros”. Perrault acredita que, só na condição do abandono das escrituras, das bulas, das fórmulas, dos manuais, e seguindo por esse caminho perigoso, o caminho das aventuras, será possível 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 ao 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? Ou seja, a coragem de Cartier! No fim das contas, a coragem documentária! (PERRAULT, 1997: 129-130).

É preciso olhar para o lado, para um outro campo - e neste trabalho escolhemos olhar para o documentário - para conseguirmos ver mais claramente que só reinventaremos as cidades de dentro delas e nos reinventando através delas, homens e cidades cristalizando-se juntos, tornando-se indiscerníveis. Nunca se separados e protegidos da própria cidade e 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 – com raríssimas exceções - 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 (in JACQUES, 2003: 105), talvez os urbanistas do século XXI possam adquirir, com alguns documentaristas, a coragem para fazê-lo.

## **2.2 A cidade nos documentários**

No processo de evolução e transformação da forma documentária ao longo do século XX e neste início de século XXI, um número bastante significativo de produções, tanto em película como em vídeo, fizeram algum tipo de registro do mundo urbano, segundo uma grande variedade de enfoques temáticos e utilizando diferentes métodos, técnicas e procedimentos de filmagem e de montagem. Uma história da abordagem da cidade pelos documentários pode ser dividida em quatro momentos, cujas transições são pouco precisas. De modo geral, o primeiro momento, o dos precursores, iria da invenção do cinematógrafo

por Louis Lumière<sup>38</sup>, em 1895, até meados da década de 1920, correspondendo a um período no qual o registro documentário era feito por fórmulas cinematográficas ainda muito limitadas. O segundo, entre meados das décadas de 1920 e 1940 (das vanguardas modernas e ao pós-guerra), seria o período de experimentação, definição e consolidação da forma documentária. O terceiro iria do pós-guerra ao fim da década de 1960, década na qual as inovações tecnológicas concorreram significativamente (embora não fossem o único fator) para significativas mudanças na forma de abordagem, tornando possível a fala direta e “em situação” das personagens. O quarto e último, da década de 1970 aos dias atuais - a contemporaneidade -, caracterizar-se-ia pela diversificação e complexificação da abordagem documentária.

### 2.2.1 1º período (1895 a 1925)

O cinema nasceu como cinematógrafo e fazendo um registro documentário da cidade. Enquanto o concorrente cinetoscópio - inventado um pouco antes 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 –“*the Black Maria*”, a invenção do francês Lumière era leve (pesava cerca de 5 kg, podendo ser carregado numa maleta) e funcionava à manivela, podendo, sem maiores dificuldades, sair para explorar o mundo. E o mundo mais próximo que podia ser explorado pelo cinematógrafo era o urbano - cujos exteriores não ofereciam problemas de iluminação, pelo menos durante o dia -, que se torna, assim, o seu primeiro habitat (BARNOW,1983:6). Na primeira projeção cinematográfica feita pelos irmãos Lumière - as “vistas”, filmes curtos (com duração de 50 segundos), sem registro de áudio - no Grand Café, 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, pedestres numa praça, o movimento de uma grande avenida.

---

<sup>38</sup> Embora muitas invenções tivessem sido feitas por Louis com seu irmão Auguste, no caso do cinematógrafo, Louis havia sido o único inventor (e, sendo já um experiente fotógrafo, também seu primeiro operador), tendo solucionado os últimos problemas no final de 1894, numa noite de insônia (BARNOUW,1983: 7).



“*L’arrivé d’un train a La Ciotat*” (1895), um dos primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière.

Poucos meses depois dessa exibição, os Lumière espalharam cinematografistas pelo mundo, percorrendo, por cerca de dois anos, todos os continentes (menos a Antártida), divulgando seus aparelhos, captando imagens das cidades e exibindo-as à população<sup>39</sup>. Após o retorno dos operadores a Lyon, montou-se um catálogo de filmes, reunindo um vasto inventário da vida urbana no final do século XIX (DA-RIN,2004: 34). A partir desse catálogo, eram montados programas de exibição. Um destes, projetado pelo operador Félix Mesghich, em março de 1897, no Proctor’s Pleasure Palace, em Nova York, incluía:

Uma cena de gôndola em Veneza  
Rua 59, oposta ao Central Park  
Uma cena próxima de South Kensington, Londres  
O mercado de peixe em Marselha, França  
Uma batalha de neve, em Lyon, França  
Menestréis negros dançando nas ruas de Londres<sup>40</sup>

Os operadores viajantes faziam muitos improvisos com a câmera, como a mudança de velocidade e a inversão do movimento, e inventavam técnicas de filmagem, como o *travelling*, criado por Alexandre Promio ao filmar uma seqüência de edifícios famosos de Veneza a partir de uma gôndola – o “*Panorama du Grand Canal pris d’un bateau*” (1896). Logo surgiram filmes com tomadas feitas a partir de trens, carruagens, bondes e outros

---

<sup>39</sup> O cineasta Bertrand Tavernier, durante a narração do dvd “*The Lumière Brothers’ first films*”, conta que Louis Lumière tinha verdadeira obsessão em filmar as ruas; além dele próprio fazer várias filmagens (basicamente de Lyon e Paris), orientou seus operadores a fazê-lo, antevendo que o registro da vida cotidiana da cidade seria um documento de grande valor histórico.

<sup>40</sup> In BARNOUW, 1983: 13.

veículos em movimento, até mesmo de um elevador subindo. No catálogo dos Lumière, esses filmes sempre eram chamados de “panoramas” (BARNOUW,1983: 15).<sup>41</sup>

Foi na Itália que eu tive pela 1ª vez a idéia das vistas panorâmicas. Chegando em Veneza e andando de barco da estação ao meu hotel, sobre o Grande Canal, eu observava as margens fugirem diante do esquife e eu pensei então que se o cinema imóvel permitia reproduzir objetos móveis, nós poderíamos talvez retornar a proposição e tentar reproduzir, com ajuda do cinema móvel, objetos imóveis (PROMIO, “Carnet de route”, in: [http://www.forumdesimages.net/fr/alacarte/htm/ETUDE/LUMIERE/PANORAMA\\_LUMIERE.htm](http://www.forumdesimages.net/fr/alacarte/htm/ETUDE/LUMIERE/PANORAMA_LUMIERE.htm))<sup>42</sup>.



“Panorama du Grand Canal pris d’un bateau”

Outro operador Lumière, o polonês Boleslaw Matuszewski, iria mostrar, de maneira quase profética, a importância de se fazer registros filmicos das mudanças no ambiente urbano e de preservá-los, antevendo o potencial do cinema como “fonte de história”. Em 1898 – momento em que havia ainda muita nebulosidade em torno do aparelho recém-criado, Matuszewski publica o livro - manifesto “*Une nouvelle source de l’histoire (creation d’un depot de cinématographe historique)*”, no qual propunha a criação de um “museu ou depósito cinematográfico” para arquivo de material “de interesse documentário”. Esse depósito conteria não apenas encontros dos governantes e partidas de tropas e esquadrões (acontecimentos muito registrados no momento), devendo também mostrar “a face em

---

<sup>41</sup> O “panorama” foi o precursor da experiência do cinema, um “quase cinema”, baseando na fórmula corpo imóvel+olho móvel. Tratavam-se de vistas pintadas de cidades ou de paisagens, que costumavam ser circulares no panorama europeu – sendo contempladas a partir de uma pequena plataforma central (que lembrava o esquema do seu contemporâneo panóptico, cuja característica de onividência que é o sentido das duas raízes gregas de formam o termo “panorama”) e o “panorama à americana”, ou “*moving panorama*”, constituído por uma imagem plana bem longa que se desenrolava lentamente diante do espectador, que parecia estar em um barco ou num trem. Às vezes, a imagem era até mesmo enquadrada, para dar a ilusão de um trem em movimento. Os panoramas (assim como seus similares dioramas, maeroramas, etc), surgidos no final do século XVIII, foram um dos espetáculos mais apreciados no século XIX, principalmente nas suas últimas décadas (quando chegou-se a falar em uma “panoramania”), e perduraram até aproximadamente a 1ª guerra mundial, quando vão se tornando cada vez mais raros, não resistindo à concorrência do cinema (que incorporou, definitivamente, o termo). AUMONT,2004: 54-57; SCHWARZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: O gosto do público pela realidade na Paris fim de século”, in CHARNEY e SCHWARZ ,2004:352-354.

<sup>42</sup> “*C’est en Italie que j’eus pour la première fois l’idée des vues panoramiques. Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le Grand Canal, je regardais les rives fuir devant l’esquif et je pensais alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l’aide du cinéma mobile des objets immobiles.*”



transformação das cidades”. Matuszewski sugeria, ainda, o uso do filme nas artes, indústria, medicina, negócios militares, ciência e educação (BARNOUW, 1983: 29).

Mesmo com a grande dominação do cinematógrafo de Lumière, outros aparelhos foram utilizados, nesse momento inicial, para filmar a cidade – como o bioscópio dos irmãos alemães Max e Emil Skaladanowsky no filme “*Alexanderplatz in Berlin*” (1896). No final de 1897, os Lumière abandonam suas viagens demonstrativas pelo mundo e passam a se dedicar a produção e venda de cinematógrafos, de material para filmagem e de filmes do seu catálogo. Se antes eram poucos, a partir desse momento começam a surgir, em muitos países, vários grupos de produção e exibição de filmes, continuando o trabalho iniciado pelos franceses.

As primeiras filmagens com o cinematógrafo, no Brasil, também tiveram por foco a cidade. O primeiro registro oficial teria sido justamente um *travelling* pela orla do Rio de Janeiro feito por Afonso Segretto em 1898, a partir do tombadilho de um navio, chamado “*Brésil*” (LABAKI, 2006: 17). Nesses primeiros anos da cinematografia brasileira (ainda bem pouco estudados), Segretto - trabalhando em parceria com o irmão, Paschoal, encarregado da produção e exibição - e outros pioneiros fizeram diversos registros do cotidiano urbano nas principais cidades do país - o uso das praças e praias, a prática de esportes, inaugurações de monumentos, festividades, etc. Entretanto, a grande maioria desses primeiros documentários urbanos brasileiros não resistiu ao tempo<sup>43</sup>.

Assim, nesse primeiro momento da história do cinema, tanto no Brasil como nos outros países, o cenário foi dominado pelo registro da vida cotidiana e urbana, pelas “atualidades”, que incluíam não apenas as “vistas” criadas por Lumière, mas também encenações e reconstituições de assuntos de repercussão na imprensa e que não podiam ser filmadas ao vivo. Entretanto, a partir de meados da 1ª década do século XX, essa fórmula começou a entrar em declínio, paralelamente à formação de uma indústria cinematográfica: estúdios, grandes equipes, atores, salas de projeção, grandes públicos. As atualidades não demoraram

---

<sup>43</sup> Foi o caso dos primeiros filmes sobre o cotidiano de Salvador, realizados por Diomedes Gramacho e José Dias da Costa 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.

para serem alçadas a um papel secundário, como uma “entrada” para o longa-metragem de ficção<sup>44</sup> (como vimos, um protagonismo que se mantém até hoje).

Esse novo formato da sessão - uma introdução ou complemento pelas atualidades e a parte principal ocupada pelo filme de ficção gerou um novo filão comercial que logo entrava em disputa pelos produtores. Foi assim que, derivadas das atualidades, surgiram novas fórmulas para ocupar esse pequeno espaço agora reservado ao documentário. Eram os noticiários ou “cinejornais” (o primeiro criado por Charles Pathé em 1908) – que, embora continuassem mostrando o cotidiano da cidade, agora recortavam apenas os fatos mais relevantes; e os filmes de viagem - os “*travelogues*”, inventados na virada do século pelo americano Burton Holmes<sup>45</sup>, alguns sendo *tours* urbanos. Entre 1911 e 1912, Holmes e sua equipe visitaram o Brasil, registrando, entre outras paisagens, cidades como o Rio de Janeiro<sup>46</sup>.



Fotografado por Burton Holmes, Oscar Depue, seu assistente, filma a Baía de Guanabara do alto do Corcovado, em 1911.

Havia, ainda, paralelamente ao mercado de produção e exibição comercial, o chamado “cinema de cavação”, documentários feitos sob encomenda para ricos e poderosos, com fins principalmente de propaganda. O maior exemplo de filme “de cavação” no Brasil teria sido o longa-metragem “No país das Amazonas” (1921), realizado por Silvino Santos, figura central

<sup>44</sup> Um longa-metragem, nos tempos de cinema mudo, era qualquer filme de mais de trinta minutos. Na década de 1920, esse tempo se estendeu para 80 a 90 minutos, duração padrão até hoje. In DA-RIN, op.cit.:39.

<sup>45</sup> Holmes dava palestras ilustradas com fotografias e filmes dos locais que visitava, chamando-as de *travelogues*. O termo, entretanto, acabou sinônimo de filme de viagem.

<sup>46</sup> Os filmes de viagem fizeram grande sucesso entre as décadas de 1910 e 1920, alguns até em longa-metragem. A grande quantidade de filmes produzidos nesse período acabou fazendo com que a fórmula fosse se esgotando, obrigando a produção documentária a dar um “salto”, resultando em filmes que não apenas apresentam paisagens, lugares e seu povo, como também contam 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.

do documentário mudo brasileiro, que lhe foi encomendado pelo empresário J.G. Araújo para divulgar o Estado do Amazonas durante as comemorações do I Centenário da Independência, no Rio de Janeiro. Santos, conhecido como “o cineasta da selva”, incluiu nesse filme imagens de cidades como Manaus, Porto Velho e Rio Branco (LABAKI, 2006: 22).

Logo em seguida, Santos realiza “Terra encantada” (1923), esse um documentário totalmente filmado na cidade, ou melhor, tendo a cidade, no caso o Rio de Janeiro, como personagem principal, durante as festividades comemorativas da Independência. O filme enaltecia o que seriam as “belezas” da “cidade maravilhosa”, “digna capital” e “éden do mundo”, enquanto escondia suas mazelas, seus escombros. Veiculando explicitamente um discurso de poder (como era muito comum nesses primeiros documentários), segundo um ponto de vista elitista e progressista, o filme mostrava uma imagem de cidade desejada pelas autoridades do país na época<sup>47</sup>.



Cenas de “Terra encantada”, filmadas na av. Central, na rua do Ouvidor e na praia de Copacabana.

De modo geral, os primeiros documentaristas mantinham-se distantes das cidades filmadas, fazendo registros rápidos e superficiais que exigiam pouco ou nenhum envolvimento. Essa postura começa a mudar (embora nunca tenha completamente desaparecido) a partir das experiências de Curtis e sobretudo de Flaherty: antes de realizar seus filmes, ambos viveram alguns anos nos contextos filmados, compartilhando o cotidiano com suas personagens. Essa aproximação e convivência mais duradoura seriam indispensáveis pois, para Flaherty, “tratava-se não mais de contar a história do ponto de vista

---

<sup>47</sup> Outros documentários realizados no mesmo período, e que também tinham como tema a cidade do Rio de Janeiro, apresentavam uma abordagem muito próxima daquela de Santos, como “*La città di Rio de Janeiro – Seconda Parte*” e “*Trechos de Brasil maravilhoso*”(1928), ambos dos irmãos Botelho, os mais ativos realizadores da então capital brasileira da década de 1920. Ver SALES (2004). Outra cavação apresentava o mesmo tipo de discurso, mas, ao contrário, preferia mostrar não o que considerava como belezas, mas um “outro lado” da cidade, o lado miserável, as favelas, mas com a intenção justamente de eliminá-las: era “*As favelas*” (BRA/RJ, 1926,10’), filme comentado na PARTE 2.3 (112-113).

do viajante ocidental, mas de procurar observar e mostrar, num processo de rigorosa depuração, o ponto de vista do nativo, da comunidade observada”<sup>48</sup>.

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*” foi incorporado de imediato, tornando-se uma fórmula seguida por muitos documentaristas: mostrar “um dia na vida de” alguém, ou, sobretudo, de alguma cidade.

### 2.2.2 2º período (1925 a 1945)

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, 1977:232)<sup>49</sup>.

“*Rien que les heures*” (Alberto Cavalcanti, FRA,36’,1926) teria sido uma das primeiras de uma série de “sinfonias urbanas” produzidas na 2ª metade da década de 1920, momento em que o cinema era um campo de experimentação ligado às vanguardas artísticas modernas. Antes, já haviam sido realizados alguns curtas com uma proposta parecida - como “*New York 1911*” (Julius Jaenzon,1911), filmado pelo cinegrafista sueco ao visitar Nova York; “*Mannahatta*” (Paul Strand e Charles Sheeler,10’,1921), um dia na vida de Nova York mostrado sob inspiração de poema de Walt Whitman, e “*Twenty-four-Dollar Island*” (Robert Flaherty,10’,1925-1926), realizado em comemoração do 300º aniversário da compra de Manhattan pelos holandeses dos índios, pela referida quantia do título<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> GERVAISEAU, Henri. “*Nanook of the North*”. Cadernos de Antropologia e Imagem, n.1, 1995. Apud MONTE-MÓR. “Tendências do documentário etnográfico”, in TEIXEIRA,2004: 101.

<sup>49</sup> O brasileiro Alberto Cavalcanti estudou arquitetura na Escola de Belas Artes de Genebra. Na França, antes de envolver-se com cenografia (junto a Marcel L’Herbier), trabalha no escritório de Alfred Agache, do qual chega a montar uma filial no Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor, que abandona para retornar à Europa e ao cinema.

<sup>50</sup> O escritor Dominique Noguez sugere que, entretanto, esses filmes não seriam propriamente sinfonias - no máximo sonatas. Debate “Cidade e cinema: o kinok, o moloch e o stalker”. In CADERNOS DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM, 1997: 201-214.



“Esse filme não comporta história. Ele é uma seqüência de impressões sobre o tempo que passa e não pretende sintetizar nenhuma cidade”. Comentário de abertura de “*Rien que les heures*”.

De modo geral, os filmes sinfônicos enfatizavam as associações visuais, descrevendo a cidade segundo a dinâmica de seus ritmos e padrões e procurando suas fotogenias, numa progressão temporal que quase sempre ia da alvorada ao crepúsculo (NICHOLS,2005:138). A mais conhecida das sinfonias urbanas – e que foi responsável por desencadear a onda mundial de “sinfonias” no final da década<sup>51</sup> – foi “*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*” (Walther Ruttmann, ALE,69’,1927). Fortemente baseado na técnica de montagem (que organiza e dá o sentido ao material filmado), esse filme pretendia captar as “energias de movimento que existem aos milhões no organismo de uma cidade grande”, fazendo da seqüência de imagens urbanas uma “sinfonia filmica”, uma “música ótica” (RUTTMANN apud MACHADO, 1989:32)<sup>52</sup>.



Pôster de “*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*”

<sup>51</sup> Na época, com Grierson observou que “a cada 50 projetos apresentados pelos principiantes, 45 são sinfonias de Edinburg ou de Ecclefechan ou de Paris ou de Praga” (DA-RIN, 2004: 79).

<sup>52</sup> Ruttmann também estudara arquitetura, além de pintura e música, e era ainda desenhista de posters. Com o grande sucesso da sinfonia berlinense, faria, na seqüência, as de Düsseldorf, Stuttgart e Hamburgo.

Estreando primeiro na Inglaterra e nos EUA, o filme de Ruttmann acabou obscurecendo o de Cavalcanti (tanto que este nunca foi exibido em circuito comercial no Brasil), bem como as idéias de Dziga Vertov que lhe serviram de referência. O próprio Vertov logo realizaria seu filme, “*Chelovek s Kinoapparatom*” (RUS,65’,1929), ou “O homem da câmera”, mostrando, como queria, a vida urbana “ao improviso” – no caso, das cidades de Moscou, Kiev e Odessa. A fotografia foi feita pelo irmão de Vertov, Mikhaïl Kaufman, que já havia realizado uma sinfonia, “*Moskva*” (RUS,57’,1927), junto com Ilya Kopalin, outro colaborador do cineasta.

Nós deixamos o ateliê para ir às ruas, ao turbilhão dos fatos visíveis que se embaralham, aqui onde o presente está inteiro, aqui onde as pessoas, os bondes, as motocicletas e os trens se encontram e se deixam, onde cada automóvel segue seu itinerário, onde os automóveis vêm e vão, ocupados de seus afazeres, aqui onde os sorrisos, as lágrimas, a morte e os impostos não estão sujeitos ao megafone de um diretor de cinema (VERTOV apud GERVAISEAU, 1996:58)



“*Chelovek s Kinoapparatom*”

Outros filmes importantes que seguiram essa proposta de filmar a cidade, ou pelo menos foram nitidamente influenciados por ela, foram “*Études de mouvements à Paris*” (HOL,4’,1927), “*De Brug*” (HOL,11’,1928), “*Heien*” (HOL,10’,1929)<sup>53</sup> e sobretudo “*Regen*” (HOL,12’,1929), todos de Joris Ivens; “*La tour*” (René Clair, FRA,11’,1928); “*Stramilano*” (Corrado d’Errico, ITA,16’,1929); “*Études sur Paris*” (André Sauvage, FRA,75’,1929); “*Images d’Ostende*” (Henri Storck, BEL,12’,1929); “*Skyscraper symphony*” (Robert Florey, EUA,9’,1929); “*A Bronx morning*” (Jay Leyda, EUA,11’,1931); e “*City of contrasts*” (Irwing Browning, EUA, 18’,1931)<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> “*Heien*” (em português *Pilotis*) foi o primeiro filme da série “*We are building*” (HOL,110’,1930), feita por encomenda da União de Trabalhadores da Construção Civil da Holanda para celebrar seu 10º aniversário.

<sup>54</sup> Embora a maioria das sinfonias tenha sido realizada no período em torno de 1930, a fórmula continuou sendo utilizada, em filmes como “*Människor I stad*” (Arne Sucksdorff, SUE,20’,1947) - ou “*Ritmos da cidade*” - sobre Estocolmo; “*Waverly Steps*” (John Eldridge,ESC,31’,1948), sobre Edimburgo; “*Daybreak express*”



*“Regen”*



*“Symphony skyscraper”*



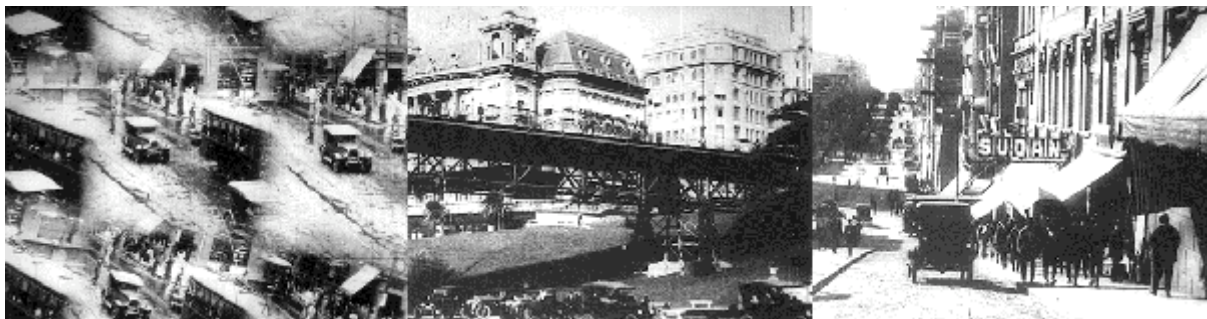
*“De brug”*

As sinfonias brasileiras “Symphonia de Cataguases” (Humberto Mauro, BRA/MG, 1928) e “São Paulo, a symphonia da metrópole” (Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, BRA/SP, 90’, 1929) são praticamente versões do filme de Ruttmann. A sinfonia mineira, um curta-metragem, foi uma encomenda feita a Mauro pelo então prefeito de Cataguases para ser apresentado ao governador do Estado de Minas Gerais, e, portanto, deveria mostrar sobretudo a face moderna, desenvolvida e sofisticada da cidade. Antecipando-as às possíveis críticas por estar fazendo uma “cavação”, o próprio cineasta ironizava o filme, chamando-o de “fox-trote da povoação”.

---

(D.A. Pennebaker, EUA, 5’, 1953), sobre Nova York, ou “Koyaanisqatsi” (Godfrey Reggio, EUA, 87’, 1983), que filmou em várias cidades.

Arranjei então com o Dr.Lobo Filho e vou fazer um filme de Cataguases em duas partes à la Symphonia de Berlim. Estou estudando muita coisa boa mesmo. Será naquele estilo. É lógico que não entrarei em detalhes *filosóficos*. Vou apenas seguir aquele estilo para mostrar Cata por dentro: vias de comunicações, fábricas, construções, serviço d’água, luz, telefone e telégrafos, ensino, esportes, etc,etc. No fim farei um bruta reclame da Phebo. Assim isso traz dinheiro para a empresa...E assim lança-se também uma futura ramificação de trabalho na empresa. Penso que isso não é *cavação ou é?* (MAURO apud SCHVARZMAN,2004: 54)<sup>55</sup>



Cenas de “São Paulo, a symphonia da metrópole”: uma trucagem, o Vale do Anhangabaú e a av. São João.

A sinfonia paulista, por sua vez, é considerada o mais importante documentário urbano brasileiro da era silenciosa (LABAKI,2006: 29). Recém-chegados a São Paulo, Kemeny e Lustig - dois imigrantes húngaros que haviam passado pelo estúdios da UFA em Berlim - montam uma produtora (a Rex Film) e tratam de realizar uma homenagem à sua nova cidade, vista como uma “oficina de progresso”<sup>56</sup>. Entretanto, diferentemente da sinfonia berlinense<sup>57</sup>, a metáfora musical não corresponde à forma do filme, organizado de forma mais tradicional, em blocos separados por intertítulos. Apresentando várias seqüências institucionalizadas, muitas vezes estava mais próximo da cavação que da sinfonia. Também seu ponto de vista era bem mais conservador e moralista, querendo mostrar apenas as “grandezas” de uma cidade “sem contradições”, diferentemente do filme alemão, como analisa Rubens Machado:

Perante a sinfonia brasileira, a alemã é pródiga em contradições nesse sentido de marcar contrastes, descompassos, possibilidades latentes de negação daqueles valores ideológicos próprios da metrópole contemporânea. Há um gigantismo estrepitoso na Berlim que é mostrada em planos aéreos no início, depois com grandes afluxos de gente, maratonas de esportes massivos nas avenidas. Um trânsito de veículos que faz o pedestre passar apuros, um tráfego cuja vertigem dispensa o recurso da montagem, dando a

<sup>55</sup> Correspondência de Humberto Mauro, 6/8/1928. Grifos do autor. A produtora Phebo, entretanto, acabou sem receber nenhum pagamento pela realização do filme, do qual não restou nenhum vestígio.

<sup>56</sup> Kemeny e Lustig realizariam, na seqüência, “A segunda sinfonia”(1930), “São Paulo, através de sua capital e seu interior”(1930), “São Paulo em 24 horas”(1933). Nas comemorações do 4º centenário da cidade, produziram “São Paulo em festa”(Lima Barreto,52’,1954),

<sup>57</sup> Os cineastas sempre negaram a “inspiração” da sinfonia alemã, afirmando mesmo nunca tê-la visto. Rubens Machado, entretanto, assegura haver evidências que os desmentiriam.



sensação de caos no enquadre de um simples plano. (...) Mas Ruttmann não elimina da via pública os ambulantes, os mendigos dormindo e os veículos de tração animal, evitadas por Kemeny (1989:100).<sup>58</sup>

Assim, se de um lado esses filmes reforçavam o ideal da grande cidade moderna - fazendo apologia do progresso, da máquina, do dinamismo, muitos também mostravam seus outros lados que escapavam do processo de modernização capitalista que a estava produzindo, com seus contrastes e contradições. É o caso principalmente de *“Rien que les heures”*, com suas personagens miseráveis “de uma Paris não freqüentada por turistas” (SUSSEX in CAVALCANTI,1977:232); de *“La Zone: au pays des chiffonniers”* (Georges Lacombe, FRA,28’,1928), acompanhando uma jornada de catadores de material descartado, habitantes da “Zona”, junto às antigas fortificações de Paris; de *“Marseille Vieux port”* (Laszlo Moholy-Lagy, FRA/ALE, 9’, 1929), que, ao lado, da ponte moderna, mostra de perto as ruas, os bairros pobres de Marselha<sup>59</sup>; de *“Douro, faina fluvial”* (Manoel de Oliveira, POR,20’,1931), flagrando o cotidiano dos habitantes das margens do Douro, rio que atravessa a cidade do Porto; e de *“A propos de Nice”* (Jean Vigo,FRA,23’,1930), o “ponto de vista documentado” pelo qual Vigo (com ajuda da câmera de Boris Kaufman, irmão mais novo de Vertov), ao confrontar os espaços dos ricos e dos pobres, denuncia as desigualdades sociais existentes em Nice e “toma um partido”, procurando engajar o espectador na sua causa.

“Nesse filme, por intermédio de uma cidade cujas manifestações são significativas, assistimos ao processo de um certo mundo. Com efeito, tão logo indicados a atmosfera de Nice e o espírito da vida que levamos ali – e nos outros lugares, infelizmente! – o filme tende à generalização de divertimentos grosseiros situados sob o signo do grotesco, da carne e da morte, e que são os últimos sobressaltos de uma sociedade que negligencia suas próprias responsabilidades até lhe dar náuseas e fazer-lhe cúmplice de uma solução revolucionária”. Final do texto pronunciado por Vigo no teatro parisiense *Vieux Colombier*, durante a 2ª projeção de *“A propos de Nice”* (14/06/1930).<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> O que não impediram as críticas para a sinfonia alemã, que, segundo Kracauer, teria inaugurado a moda de películas de montagem ou *“cross-section”*, que “mostram muito e não revelam nada”. Ainda segundo Kracauer, Ruttmann, diferentemente de Vertov, em vez de “penetrar em seu imenso tema com uma compreensão verdadeira de sua estrutura social, econômica e política (...), registra milhares de detalhes sem relacionar-los ou conectando-os por meio de transições fictícias, vazias de conteúdo.” Se o filme baseia-se na idéia de Berlim “como cidade do tempo e do trabalho”, seria uma “idéia formal que não implica em conteúdo, e talvez por essa mesma razão embriaga e apazigua a pequena burguesia alemã na vida real e na literatura” (1985: 177).

<sup>59</sup> O artista húngaro Moholy-Nagy realiza, na mesma época, outros curtas que mostram aspectos da vida nas cidades, sempre mostrando os dois lados, como *“Berliner stilleben”* (9’,1931), ou então, só o “outro lado”, como *“Grosstadt zigeuner”* (11’,1932), onde acompanha o cotidiano de tribo de ciganos. O encontro de uma outra tribo, a dos “arquitetos modernos”, no 4º CIAM, durante a viagem de navio pela Grécia – na qual foi escrita a “Carta de Atenas”, também seria registrado no documentário *“Architects Congress 1933”* (29’,1933).

<sup>60</sup> *Dans ce film, par le truchement d’une ville dont les manifestations sont significatives, on assiste au procès d’un certain monde. En effet, sitôt indiqués l’atmosphère de Nice et l’esprit de la vie que l’on mene là-bas – et ailleurs, hélas! – le film tend à la généralisation de grossières réjouissances placées sous le signe du grotesque, de la chair et de la mort, et qui sont les derniers soubresauts d’une société qui s’oublie jusqu’à vous donner la nausée et vous faire le complice d’une solution révolutionnaire.*



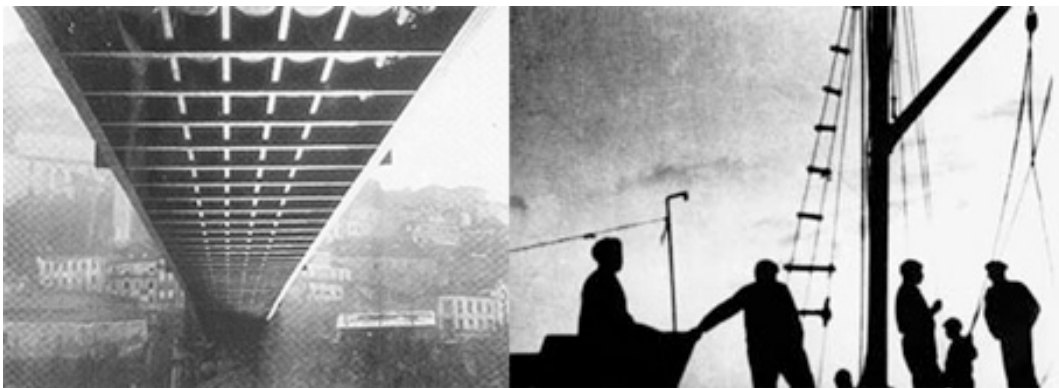
*“Marseille, vieux port”*



*“Berlin, stilleben”*



*“A propos de Nice”*



*“Douro, faina fluvial”*

Na grande maioria das sinfonias, as personagens raramente apresentavam complexidade psicológica ou mostravam suas singularidades ou visões de mundo – aliás, os cineastas demonstravam ter muito pouco interesse pelo que pensavam ou sentiam as pessoas, elas funcionavam mais tipologicamente, como objetos colocados em igualdade de condições com outros objetos, que selecionavam e organizavam em associações e padrões escolhidos por eles (NICHOLS, 2005: 138).

Em toda a série de filmes “sinfônicos” dos anos 1920 sobre cidades (...) o indivíduo sempre parece fadado a representar o papel de massa. Mesmo no “Somente as horas” (“*Rien que les heures*”), que é um filme encenado no cotidiano parisiense, em que atores representam figuras da população, mantém-se esta tendência. Uma velha maltrapilha, que acaba morrendo, doente e abandonada, um marinheiro e uma prostituta que têm um encontro, a vendedora de jornais que é morta num assalto, são todos habitantes genéricos de condição humilde, cuja individualidade não é estudada pelo filme.

Na sinfonia berlinense a fugacidade das aparições é absoluta. Figuras humanas não reaparecem fora de seu instante no filme. Nas exceções elas aparecem em planos muito próximos dentro de uma mesma seqüência. É o caso de um senhor que briga na rua, o do agitador político (...) e da mulher que se joga da ponte. Não sabemos nada da mulher e porque se suicida. Fato entre fatos, as pessoas são símbolos abstratos sem o calor de uma individuação qualquer – que Cavalcanti fazia ainda refulgir palidamente na obscuridade de parapeiros ermos (MACHADO,1989:48).

Haviam, porém, vários filmes que observavam de perto e de modo mais sensível a vida nos espaços “ordinários” da cidade, voltando-se menos para as formas que para as personagens, com quem buscavam uma maior aproximação e mesmo interação. Além dos filmes de Lacombe, Moholy-Nagy, Oliveira e Vigo, essa abordagem é percebida em “*Les Halles centrales*” (Boris Kaufman, RUS/FRA,7’,1927), um registro da vida noturna no então principal mercado popular de Paris; “*Nogent, Eldorado du dimanche*” (Marcel Carné,FRA,20’,1929), mostrando a ocupação popular das margens do rio Marne aos domingos<sup>61</sup>; “*Markt am Wittenbergplatz*” (Wilfried Basse,ALE,17’,1929), e “*Menschen am Sonntag*” (Robert Siodmak e Edgar Ulmer,ALE,73’,1929), crônicas do cotidiano de Berlim – o primeiro observando a riqueza humana e de situações existentes em um grande mercado popular, enquanto o segundo, combinando elementos de ficção e documentário, acompanha um fim-de-semana de cinco habitantes comuns da cidade, um motorista de táxi, uma vendedora, um viajante comercial, uma figurante de cinema e uma manequim, que interpretam a si próprios<sup>62</sup>.



“*Menschen am Sonntag*”

<sup>61</sup> Preocupado com os rumos do cinema, cada vez mais artificializado, em 1933 Carné escreve o artigo “*Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue?*”. Afirmando que “Paris tem uma dupla face”, propõe que os cineastas se dediquem a “descrever a vida simples das pessoas humildes, captar a atmosfera laboriosa que é a delas”.

<sup>62</sup> Kracauer, entretanto, atribui aos dois filmes o mesmo caráter evasivo e superficial que marca os filmes “*cross-section*” (1985:178-179).

É também uma preocupação social que motiva o surgimento de uma forma de abordagem que vai marcar a produção documentária na década de 1930 - o chamado “documentário social”, tendo o “Frontier Film” - grupo formado em 1937, nos EUA, em torno do fotógrafo Paul Strand, e sobretudo John Grierson, e sua GPO Unit, na Inglaterra (da qual fez parte Cavalcanti), como principais promotores.

Desejávamos construir o drama a partir do cotidiano, nos colocando contra a predominância do drama extraordinário: um desejo de trazer o olhar do cidadão, dos confins da terra para sua própria história, para aquilo que está acontecendo debaixo do seu nariz. Daí nossa insistência com o drama que ocorre na soleira da porta (GRIERSON apud HARVEY apud DA-RIN, 2004: 80).

Embora reconhecesse a importância dos documentários sinfônicos em voltar-se para a vida na cidade, em vez de retirar-se para terras distantes ou isolar-se num estúdio e “reconstituir extraordinariamente a vida”, e também apreciando alguns de seus aspectos formais, Grierson os criticava pelo “esteticismo” e por sua falta de finalidade social – qualidade que considerava fundamental (DA-RIN, 2004: 81). Tendo como elemento marcante o comentário em *off* funcionando como a voz “da autoridade” ou “de Deus”, revelando uma suposta “realidade” ou “verdade” mostrada nas imagens, e usando com frequência a fórmula problemas x soluções, os documentários da escola griersoniana ganhavam em autoridade, retórica e objetividade, enquanto perdiam em estética e poesia (NICHOLS, 2005: 144).



*“Housing problems”*

É a estrutura de “*Housing problems*” (Edgar Anstey e Arthur Elton, ING, 15’, 1935), o mais emblemático dos muitos documentários urbanos realizados na Inglaterra desse período. Produzido para a GPO Unit, o filme mostra a vida miserável de moradores de cortiços

londrinos, para no final apontar a solução para os “problemas habitacionais”: novas unidades em grandes conjuntos situados nos subúrbios, com financiamento público (proposta do Partido Trabalhista, ocupando o governo na época)<sup>63</sup>. Esse filme, de forma inédita, colocou os próprios encortiçados falando diretamente para a câmera, mostrando as condições precárias de suas habitações e contando suas vidas ali. Esta novidade fez com que “*Housing problems*” fosse um dos poucos documentários da escola inglesa com grande repercussão pública, resultando em extensas matérias e editoriais nos jornais ingleses (BARNOUW,1983: 94-95)<sup>64</sup>.

Outros documentários realizados entre as décadas de 1930 e 1940, menos institucionais, dedicam-se mais a descrever os problemas enfrentados pela população pobre das cidades, como “*Les maisons de la misère*” (Henri Storck, BEL,30’,1937), um “panfleto” contra a miséria nos cortiços walões, com fotografia de Eli Lotar. Este, por sua vez, alguns anos depois, vai dirigir “*Aubervilliers*” (Eli Lotar,FRA,24’,1945) sobre o mesmo tema. Embora o comentário deste filme seja um texto repleto de poesia e lirismo escrito por Jacques Prévert, não deixa de expressar um ponto de vista autoritário, e de certo modo moralista, sobre a situação miserável do subúrbio parisiense<sup>65</sup>.

No Brasil, a produção documentária desse período também se desenvolveu basicamente por incentivo governamental, sobretudo através do Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE, sob coordenação de Humberto Mauro entre 1936 e 1964<sup>66</sup>. Dos poucos documentários urbanos realizados, destacam-se, de Mauro, “As sete maravilhas do Rio de Janeiro” (BRA,1934) e, pelo INCE, “Cidade de São Paulo”, “Cidade do Rio de Janeiro” e “Cidade de Salvador” (todos realizados em 1949), percorrendo os lugares mais importantes e prestigiosos

---

<sup>63</sup> O filme foi financiado pela “*The Gas Light and Coke Company*”, convencida por Grierson que a demolição dos cortiços e a construção das novas casas iria trazer modernização e aumentar o consumo de gás (Barnouw, 1983:94). 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.

<sup>64</sup> 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: 100-101).

<sup>65</sup> Segundo Gauthier, embora o filme tenha eternizado a canção de Joseph Koshma, rendeu uma má reputação a Aubervilliers: “a vida passa, as imagens ficam” (1995:67). Prévert escreveria, na década seguinte, o comentário de “*La Seine a rencontré Paris*” (Joris Ivens, FRA,32’,1957), uma observação lírica de Paris a partir do Sena.

<sup>66</sup> Em 1966, o INCE se transformaria em Instituto Nacional de Cinema - INC, que, por sua vez, seria extinto em 1975, com suas atribuições transferidas para a EMBRAFILME, criada em 1969.