

dessas cidades. Ainda pelo INCE, e por solicitação do SPHAN, Mauro realiza uma série de curtas sobre as cidades mineiras, entre 1956 e 1959<sup>67</sup>.

### 2.2.3 3º período (1945 a 1970)

O fim da 2ª guerra mundial sinaliza uma nova fase do cinema<sup>68</sup>, inaugurada com o neo-realismo italiano de “*Roma, città aperta*” (Roberto Rossellini, ITA,1945)<sup>69</sup>. Entre os documentários, o pós-guerra prenuncia o término da hegemonia do comentário com voz de autoridade ou de Deus, recusado por uma nova geração de cineastas que surgia, buscando explorar outros caminhos, principalmente aquele que levava a uma maior aproximação e interação entre a câmera e as personagens pobres, anônimas e ordinárias da cidade, registrando ainda mais de perto, e de dentro, seu cotidiano. Essa tendência podia ser vista em “*In the street*” (Helen Levitt, Janice Loeb e James Agee, EUA,15’,1945/52). Registrando a apropriação das ruas do Upper East Side (o Harlem Espanhol), em Nova York, os cineastas concluíam:

As ruas dos bairros pobres das grandes cidades eram, sobretudo, um teatro e um campo de batalhas. Ali, ignorantes e ignorados, cada ser humano é um poeta, um travestido, um guerreiro, um bailarino (AGEE, LEVITT E LOEB, “*In the street*”)<sup>70</sup>.

Estavam muito próximos os italianos<sup>71</sup> “*Bambini in città*” (Luigi Comencini, ITA,15’, 1946), captando o olhar quase “mágico” das crianças para uma Milão devastada pela guerra,

---

<sup>67</sup> Foram feitos filmes sobre Ipanema, Sabará, Belo Horizonte, Congonhas do Campo, Caeté, Diamantina, São João del Rey, Mariana, Convento de Santo Antônio e Ouro Preto, e, excepcionalmente, o Largo do Boticário, enfocando a fundação do Rio de Janeiro. Cabe ressaltar que Mauro, em viagem para a Europa em 1938, realizara, para o INCE os curtas “Paris”, “Pompéia”, “Roma”, “Veneza” e “Milão”, no qual seu olhar, para Schvarzman, seria o de um turista encantado por detalhes, como o Duomo de Milão (2004: 216-218).

<sup>68</sup> Deleuze já mostrou que, no final da guerra e muito por causa dela, surgia, no cinema (com o neo-realismo), para além do regime orgânico das imagens-movimento, um regime cristalino das imagens-tempo; ou seja, a questão não era apenas de forma ou de conteúdo social, mas de um novo tipo de imagem (2005:9).

<sup>69</sup> Caracterizando-se pela ênfase na crítica social, o neo-realismo procurou mostrar, numa abordagem próxima da documentária, o duro cotidiano das populações pobres e marginalizadas, habitantes de favelas ou de bairros populares recém – construídos nas periferias das grandes cidades italianas - como em “*Ladri di biciclette*” (1948) e “*Miracolo a Milano*”(1951), ambos dirigidos por Vittorio de Sica, e, um pouco mais tarde, nos primeiros filmes de Pier Paolo Pasolini, “*Accatone*” (1961) e “*Mamma Roma*” (1962).

<sup>70</sup> “*The streets of the poor quarters of the great cities are above all, a battleground and a theater. There unaware and unnoticed, every human being is a poet, a masker, a warrior, a dancer.*”

<sup>71</sup> Segundo Guy Gauthier, o documentário italiano do início do pós-guerra foi bastante eclipsado pela ficção neo-realista. Tanto que a grande maioria dos jovens cineastas, estreando com documentários, não demoravam para enveredar-se pelo cinema de ficção (1995:88).

mesma cidade onde perambulam os mendigos de “*Barboni*” (Dino Risi, ITA, 11’, 1946); em Roma, momentos da rotina cotidiana de garis são flagrados em “*N.U.-Nettezza urbana*” (Michelangelo Antonioni, ITA, 15’, 1948); o comportamento das pessoas à espera do trem na estação Termini é observado - sem recorrer à voz *off* - em “*La stazione*” (Valerio Zurlini, ITA, 11’, 1953).

“*La stazione*”



Em “*Ignoti allà città*” (Cecília Mangini, ITA, 13’, 1958) e sua continuação “*La canta della marane*” (Cecília Mangini, ITA, 11’, 1962), é mostrada a vida, os problemas e as esperanças dos jovens das periferias de Roma, habitantes ignorados da cidade, com comentário escrito por Pasolini (a partir do seu livro “*Ragazzi di vita*”):

Depois da cidade nasce uma nova cidade, nascem novas leis onde a lei é inimiga, nasce uma nova dignidade onde não há mais dignidade, nascem hierarquias e convenções impiedosas nas extensões dos lotes, nas zonas infundáveis onde se pensa acabada a cidade, mas onde, ao inverso, ela recomeça, recomeça inimiga por milhares de vezes, em labirintos poeirentos, nas frentes de casas que cobrem horizontes inteiros (PASOLINI, “*Ignoti allà città*”)<sup>72</sup>.



“*Ignoti allà città*” e  
“*La canta della marane*”

<sup>72</sup> “*Oltre la città nasce una nuova città, nascono nuove leggi dove la legge è nemica, nasce nuova dignità dove non c’è più dignità, nascono gerarchie e convenzioni spietate nelle distese di lotti, nelle zone sconfiniate dove credi finisca la città, che ricomincia, invece, ricomincia nemica per migliaia di volte, in polverosi labirinti, in fronti di case che coprono interi orizzonti.*”

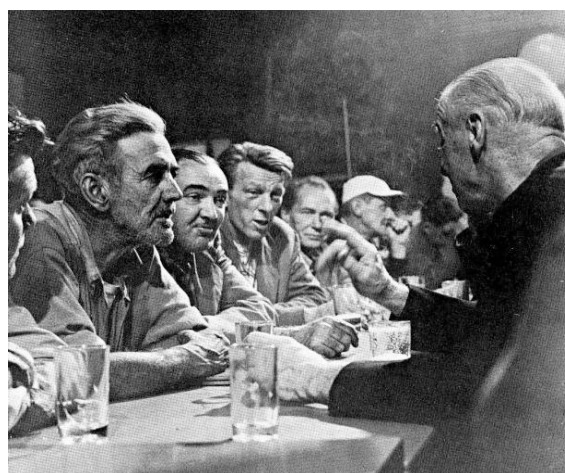
Os documentários exibidos nos programas do *Free Cinema* também se caracterizavam pelo compromisso social ao retratar os ambientes cotidianos da classe média inglesa, sem comentários ou com um comentário mínimo. “*O Dreamland*” (Lindsay Anderson, ING, 13’, 1953/56), “*Momma don’t allow*” (Karel Reisz e Tony Richardson, ING, 21’, 1956), e “*Nice time*” (Alain Tanner e Claude Goretta, ING, 17’, 1957), voltavam - se para o mundo da diversão em Londres – respectivamente, um parque de diversões, um clube de jazz no subúrbio, e o bairro Picadilly Circus nas agitadas noites de sábado - enquanto “*Every day except Christmas*” (Lindsay Anderson, ING, 37’, 1957) evocava a “poesia da vida cotidiana” do mercado londrino de Convent Garden.



“Nice time”

“On the Bowery”

Incluído no 2º programa, “*On the bowery*” (Lionel Rogosin, EUA, 65’, 1956) retrata o cotidiano de um grupo de mendigos alcoólatras do Bowery, em Nova York – bairro que o cineasta vivenciou por seis meses e filmou por cerca de um ano e meio, usando câmera escondida e contando com a colaboração de um ator profissional.



Do 6º e último programa, também “*Refuge England*” (Robert Vas, ING, 25’, 1959) era um documentário com componentes ficcionais, sobre as experiências de um refugiado húngaro que, acabando de chegar em Londres, perambula pela cidade, sem dinheiro e sem saber inglês, à procura de um endereço incompleto, enquanto tenta entender o novo ambiente e seus habitantes.



“Refuge England”

Vas realizaria ainda “*The vanishing street*” (ING,20’,1962) – inicialmente chamado “*District for sale*” – registrando o desaparecimento de parte do *East End* londrino<sup>73</sup>. Mais especificamente, da rua Hessel, habitada principalmente por judeus e que, apesar de seu intenso e diversificado uso popular, estava sendo demolida em função de um projeto de reurbanização previsto para a área, que envolvia a construção de um conjunto habitacional.



“*The vanishing street*”

Por volta de 1960, a crítica ao urbanismo passa a se tornar cada vez mais recorrente na produção documentária (como também na ficcional). “*L’amour existe*” (Maurice Pialat, FRA,19’,1960), definido como uma “errância ao país das paisagens pobres”, faz uma denúncia nostálgica e poética das políticas de urbanização da periferia parisiense no pós – guerra, responsável por desmatamentos, erradicação de favelas e construção de conjuntos habitacionais – os “*grands ensembles*”. Em algumas passagens, o filme apresenta um discurso

---

<sup>73</sup> No início dos anos 1950, o fotógrafo Nigel Henderson já havia captado imagens das ruas dessa mesma região de Londres. Essas fotos impressionaram e influenciaram o casal Alison e Peter Smithson – que, como Henderson eram integrantes do *The Independent Group*, e, também, do Team X - sendo por eles exibidas no IX CIAM, realizado em 1953.

bastante agressivo contra o urbanismo, que remete ao dos seus contemporâneos situacionistas: teria chegado o “tempo dos quartéis civis, universo de concentração pagável em temperamento”, onde “não há janelas, pois não há nada a ver”<sup>74</sup>. “*Sarcelles, quarante mille voisins*” (Jacques Krier, FRA,15’,1960), vai mostrar como as pessoas rearranjavam suas vidas num desses conjuntos, formando o que se passou a chamar de “cidades - dormitórios”.

Uma outra forma de crítica social e urbana passa a ser feita quando aqueles habitantes ignorados, ordinários, cuja fala mais profunda não se costuma escutar, começam a falar livremente nos filmes, desafiando o discurso competente e verídico dos governantes e especialistas. Em “*Moi, un noir - Treichville*” (Jean Rouch, FRA,80’,1958) a fala improvisada e fabuladora dos pobres, migrantes e colonizados conduzia as imagens: eles próprios narravam suas vidas, seus desejos, sua cidade – no caso, o novo bairro de Treichville, no subúrbio de Abidijan.

Todo dia, jovens parecidos com as personagens deste filme chegam às cidades da África. Eles abandonaram a escola ou a família, para tentar entrar no mundo moderno. Não sabem fazer nada, e fazem de tudo. São uma das doenças das novas cidades africanas: os jovens desempregados. Esta juventude, prensada entre a tradição e a tecnologia, entre o islamismo e o álcool, não renunciou às suas crenças, mas cultua os ídolos modernos do boxe e do cinema. Durante 6 meses, segui um grupo de jovens imigrantes nigerianos em Treichville, um bairro de Abidijan. Propus fazermos um filme em que eles interpretariam a si mesmos, em que eles teriam direito a fazer tudo e a dizer tudo. Foi assim que improvisamos este filme. Um deles, Eddie Constantine, foi tão fiel ao seu personagem, Lenny Caution, agente federal americano, que, durante as filmagens, foi condenado a 3 meses de prisão. Para o outro, Edward G. Robinson, o filme tornou-se o espelho no qual se descobriu: ex-combatente da Indochina, perseguido pelo pai porque perdeu a guerra. Ele é o herói do filme. Passo a palavra a ele.

Senhoras, senhoritas e senhores, quero lhes apresentar Treichville! Enfim, Treichville! Treichville. Vamos mostrar o que é a cidade de Treichville, o que é Treichville em carne e osso (ROUCH e GANDA, “*Moi, un noir - Treichville*”).<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Os situacionistas, nesse momento, também realizavam filmes que continham as críticas ao urbanismo, dirigidos por Guy Debord. Ver PARTE 2.3 (122-123).

<sup>75</sup> “*Chaque jour, des jeunes gens semblables aux personnages de ce film arrivent dans les villes d’Afrique. Ils ont abandonné l’école ou la famille, pour essayer d’entrer dans le monde moderne. Ils ne savent rien faire et tout faire. Il sont l’une des maladies des nouvelles villes africaines, la jeunesse sans-emploi. Cette jeunesse, coincé entre la tradition et le machinisme, entre l’Islam et l’alcool, n’as pas renoncé a ses croyances mais se vouent aux idoles modernes de la boxe et du cinéma. Pendant six mois, j’ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens a Treichville, faubourg d’Abidjan. J’ai les proposé de faire un film ou ils jouaient leur propre rôle, ou ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. Cet ainsi que nous avons improvisé ce film. L’un d’eux, Eddie Constantine, fut tellement fidèle a son personnage, Lemmy Caution, agent federal américain, qu’il fut, au cours de tournage, condamné a trois mois de prison. Pour l’autre, Edward G. Robinson, le film deviens alors le miroir ou se découvrait lui-même. L’ancien combattant d’Indochine, chassé par son père parce que il avait perdu la guerre. C’est lui le herós du film, je lui passe la parole.*

*Madames, Mademoiselles et Messieurs, je vous présente Treichville! Enfin, Treichville! Treichville. Nous montrerons ce que c’est la ville de Treichville. Ce qui est Treichville en personne...*” Rouch conta que a presença deste seu comentário na abertura do filme foi uma exigência dos produtores belgas, achando que a fala de



“Moi, un noir – Treichville”.

A singularidade do cinema de Rouch consiste em ir ao encontro de um “outro” para mostrá-lo segundo suas lógicas próprias, em seus próprios termos, no que chamou de “antropologia compartilhada”: “eu já havia refletido muito sobre o absurdo de escrever livros inteiros sobre pessoas que nunca teriam acesso a eles, e aí, de repente, o cinema permitia ao etnógrafo partilhar a pesquisa com os próprios objetos de pesquisa” (apud MONTE-MOR in TEIXEIRA,2004:107). Tornando seus protagonistas co-autores, Rouch instaura uma “polifonia nova e quase escandalosa para a ordem colonial”: o outro – no caso, o africano, assume o estatuto de sujeito e, numa inversão dessa ordem, interpela diretamente o espectador, o europeu (PIAULT, 1997:185).

Em “*Petit à petit*” (FRA,90’,1969/70), Rouch acompanha três nigerianos - os mesmos protagonistas de “*Jaguar*” (FRA,92’,1954/67) -, que, querendo construir um arranha-céu em sua região, viajam a Paris para encomendar o projeto a um arquiteto e aproveitam para observar o comportamento dos franceses e a vida nesses edifícios, fazendo uma “antropologia às avessas”. Em outros filmes menos conhecidos, Rouch (engenheiro de formação) retrata, mais especificamente, aspectos da arquitetura e do urbanismo de cidades e vilarejos africanos, como no inacabado “*Urbanisme africain*” (FRA,1962), e “*Architectes ayorou*” (FRA,30’,1971), sobre a produção arquitetônica tradicional e moderna em Ayorou, ilha do rio Niger.



Cartaz de “*Petit a petit*”.

---

Ganda, não seria compreensível, tornando o filme pouco comercial (“O comentário improvisado ‘na imagem’: Entrevista com Jean Rouch”. In DE FRANCE, 2000:125).



*“Petit a petit”*

Enquanto Rouch enveredava pelo “cine-transe”, a americana Shirley Clarke experimentava um “cine-dança”, demonstrando ser possível “fazer um filme de dança sem dançarinos”, mas com elementos urbanos - no caso os parques de Paris e as pontes de Manhattan, coreograficamente editados e com ajuda do jazz (remetendo às sinfonias) em *“In Paris parks”* (EUA,13’,1954) e *“Bridges-go-round”* (EUA,7’,1958)<sup>76</sup>. *“Skyscraper”* (EUA,20’, 1959) é realizado a partir do registro da destruição de antigas edificações e da construção, em seu lugar, do *Tishman Building*, no centro de Nova York - material filmado durante anos por Willard Van Dyke, ao qual Clarke junta às falas de operários que construíam o prédio (interpretadas por atores profissionais), misturadas a músicas e poemas.



*“Bridges-go-round”*

---

<sup>76</sup> *“Bridges-go-Round”* foi realizado com as sobras dos filmes feitos para o pavilhão americano na Exposição Internacional de Bruxelas, em 1958, a convite de Willard Van Dyke e junto com Leacock e Pennebaker (que realizara, um pouco antes, a sinfonia *“Daybreak express”*), com os quais, logo depois, iria montar um estúdio em Nova York. A idéia era passar a sensação de “quando se está num trem e as sinalizações passam”, percebendo que “o mesmo acontece quando percorremos de carro sobre e sob pontes” (CLARKE in RABINOVITZ, 1983:10).

Diferenciando-se dos seus colegas do cinema direto americano e aproximando-se de cineastas como Rouch, Marker e Varda, Clarke afirmava a necessidade de um ponto de vista subjetivo, de ficcionalizar o real. Com uma câmera no ombro e gravador portátil, em “*The cool world*” (EUA,125’,1963) a cineasta acompanha uma gangue de adolescentes negros pelas ruas do Harlem, em Nova York, que interpretam, sob improviso e em meio a atores, seus próprios papéis. Pela intimidade com que mostrou o Harlem, muitos, na época, referiam-se a Clarke como “uma jovem mulher negra”<sup>77</sup>.

O olhar de “*The cool world*” não é apenas autêntico mas muito bonito e tocante, uma vez que você tem a chance de ver num estilo documentário a vida real que as crianças vivem em guetos como o Harlem. Até então, ninguém tinha filmado no Harlem. Eu acho que ninguém tinha feito isso porque pensavam que era perigoso. Eles também não achavam necessário. Quem estaria interessado? (CLARKE in RABINOVITZ, 1983: 10).<sup>78</sup>



“*The cool world*”

Entre os vários filmes que aboliam ou transformavam o comentário em *off* na abordagem da cidade, realizados por jovens cineastas nos momentos finais que antecederam o advento do direto, podemos destacar ainda “*L’Opera Mouffe: Carnet de notes d’une femme enceinte*” (Agnes Varda,FRA,17’,1958) - uma jovem grávida deambula nos arredores da rua Mouffetard, em Paris, conhecida como “*La Mouffe*”; “*Paris a l’aube*” (Johan Van Der Keuken, HOL,10’,1957/60) - vistas da capital francesa captadas sempre às 4 horas da manhã; “*Luciano – Via dei Cappellari*” (Gian Vittorio Baldi,ITA,10’,1960) - a rua romana onde mora Luciano, um pequeno ladrão com grande alegria de viver; “*Spacerek Staromiejski*” (Andrzej Munk,POL,20’,1958) - uma garota passeando pelas ruas da velha Varsóvia, sob um

<sup>77</sup> REYNAUD, <http://www.culturgest.pt/docs/shirleyclarke>. Clarke não era negra, mas seu namorado na época, Carl Lee, era e vinha do Harlem, tendo sido fundamental na realização do filme, assim como a assistente Madeleine Anderson, que fazia a ponte com a comunidade local.

<sup>78</sup> “*The look of ‘The Cool World’ is not only authentic but very beautiful and moving since you get a chance to see in a documentary style the real life the children live in ghettos like Harlem. Up until then, no one had shot in Harlem. I think they didn’t do because they thought it was dangerous. They didn’t even think it was necessary. Who would be interested?*”

Que muitos se interessariam ficou comprovado com o sucesso do filme, produzido pelo advogado (e depois documentarista) Frederick Wiseman.



comentário musical; *“Broadway by light”* (William Klein,EUA/FRA,12’,1958) - a vida noturna agitada da Times Square, em Nova York, refletida em seus letreiros luminosos, com montagem de Alain Resnais; e *“Bientôt Noël”* (Terence Macartney-Filgate, Stanley Jackson, Wolf Koenig e Georges Dufaux,CAN,29’,1959) - o clima em Montréal nas vésperas do natal, com câmera ( a *“candid eye”*) de Michel Brault.



*“Broadway by light”*



*“Bientôt Noël”*

A partir de 1960, já com a possibilidade da captação direta e sincrônica do som, a fala dos habitantes passa a ser bastante recorrente nos documentários urbanos. Essa passagem teve por marco o filme *“Chronique d’un été”* (Jean Rouch e Edgar Morin, FRA,90’,1960-1961), baseado em entrevistas com habitantes de Paris, nas ruas ou em suas casas, sobre assuntos do momento, bem como sobre suas vidas - era o *“cinema-verdade”*.

Jean Rouch, munido de uma câmera 16 mm e carregando seu gravador Nagra pendurado no peito, pode de agora em diante se introduzir como camarada e como indivíduo, não mais como diretor de equipe numa comunidade. (...) Podemos agora esperar por filmes verdadeiramente humanos sobre trabalhadores, pequenos burgueses, pequenos burocratas, homens e mulheres das nossas enormes cidades? (...) O cinema não pode ser um meio de quebrar essa membrana que nos isola uns dos outros no metrô ou na rua, na



*“Chronique d’un été”*

escadaria do edifício? (MORIN apud CAUWENBERGE, 2002: 96).<sup>79</sup>

Embora com a mesma proposta, em “*Le joli mai*” (Chris Marker e Pierre Lhomme, FRA,165’,1962), diferentemente, as entrevistas são intercaladas por um comentário subjetivo sobre Paris - característico de Marker<sup>80</sup> - que, contra o comentário informativo “objetivo” que normalmente constitui discursos de competência ou verdade, apresenta-se como uma reflexão poética, evocando desejos, dúvidas e questões:

É a cidade mais bela do mundo? Gostaríamos de descobri-la na aurora como se nunca a tivéssemos visto antes, sem hábitos ou lembranças. Gostaríamos de adivinhá-la pelos meios dos detetives de romances, o telescópio e o microfone. Paris é essa cidade onde gostaríamos de chegar sem memória, onde gostaríamos de voltar depois de um longo tempo para saber se as fechaduras se abrem sempre pelas mesmas chaves, se há sempre aqui a mesma proporção entre luminosidade e neblina, entre aridez e ternura, se há sempre uma coruja que canta no crepúsculo, um gato que vive numa ilha, e se nos podemos chamá-la ainda por seu nome alegórico, o Vale da Graça, a Porta Dourada, o Ponto do Dia...

É o mais belo cenário do mundo. Diante dele, 8 milhões de parisienses interpretam a peça ou a vão. E são somente eles, no final das contas, que podem nos dizer de que é feita Paris, no mês de maio (MARKER, “*Le joli Mai*”).<sup>81</sup>



“*Le joli Mai*”



<sup>79</sup> “Jean Rouch, muni d’une caméra 16 mm et portant son magnétophone Nagra en bandoulière, peut désormais s’introduire en camarade et individu, non plus en directeur d’équipe dans une communauté (...). Peut-on maintenant espérer des films aussi vraiment humains sur les ouvriers, les petits bourgeois, les petits bureaucrates, les hommes et les femmes de nos énormes cités ? (...). Le cinéma ne peut-il être un moyen de briser cette membrane qui nous isole les uns des autres dans le métro ou dans la rue, dans l’escalier de l’immeuble ? La recherche du nouveau cinéma-vérité est du même mouvement celle d’un cinéma de la fraternité.” MORIN, “*Pour un nouveau cinéma vérité*”, France Observateur n.506, jan 1960.

<sup>80</sup> O comentário em *off* recebeu a voz dos atores Yves Montand, na versão em francês, e de Simone Signoret, na em inglês.

<sup>81</sup> “*Est-ce la plus belle ville du monde? On voudrait la découvrir à l’aube sans la connaître, sans la doubler d’habitudes et de souvenirs. On voudrait la deviner par les seuls moyens des détectives de romans, la longue-vue et le microscope. Paris est cette ville où l’on voudrait arriver sans mémoire, où l’on voudrait revenir après un très long temps pour savoir si les serrures s’ouvrent toujours aux mêmes clefs, s’il y a toujours ici le même dosage entre la lumière et la brume, entre aridité et la tendresse, s’il y a toujours une chiulette qui chante au*

Marker prefere mostrar, em vez da cidade prestigiosa e célebre, uma Paris ordinária e banal, paisagem lendária criada por seus habitantes, em cujo cotidiano menos observa que penetra (uma escolha parecida com a de Rouch, Varda, Godard). Essa Paris de Marker, ambígua e variante, não pode ser revelada, ou desvendada, pois é inacessível: “Não há chaves para Paris, todas foram jogadas no Sena” (apud CAUWENBERGE, 2002:87). O cineasta pode mostrar apenas a sua verdade sobre Paris, alcançada pela via da fabulação, da ficcionalização, do artifício<sup>82</sup>.

Na seqüência, Marker escreveria o comentário de outros dois documentários - ambos dirigidos por Joris Ivens - cujo tema também seria a cidade: “...A Valparaiso” (FRA/CHI,37’,1963), abordando o cotidiano dos habitantes da cidade portuária chilena, em particular as maneiras pela quais enfrentam sua difícil topografia montanhosa, e “Rotterdam Europort” (HOL,20’,1966), imaginando a moderna Roterdã, quase totalmente reconstruída no pós-guerra, vista pelo “Holandês Voador”, navio lendário que havia mais de um século não visitava a cidade<sup>83</sup>.



“...A Valparaiso”

“Cortile Cascino” (Robert M. Young e Michael Roemer,EUA,58’,1961) foi um controverso documentário (nitidamente influenciado pelo neo-realismo) sobre uma das áreas mais miseráveis de Palermo, na Sicília, o velho e favelizado bairro de Cortile Cascino, no centro da cidade. Suas personagens principais eram membros de uma mesma família,

*crépuscule, un chat qui vit dans une île, et si l'on nomme encore par son nom d'allégorie, le ivã ad Grâce, la Porte Dorée, le Point du Jour...*

*C'est le plus beau décor du monde. Devant lui, 8 millions de Parisiens jouent la pièce ou la sifflent. Et c'est eux seuls en fin de compte qui peuvent nous dire de quoi est fait Paris, au mois de mai.*

<sup>82</sup> Foi referindo-se a esse filme que Marker propôs substituir o termo “cinéma-verité” (cinema-verdade) por “cine-ma verité” (cine-minha verdade). Antes, havia dito que “a verdade é o artifício” (GAUTHIER,1995: 78).

<sup>83</sup> Marker faz a adaptação do texto do escritor e poeta holandês Gerrit Kouwenaar, uma releitura da fábula do holandês voador, um navio-fantasma que, condenado à eterna errância pelos mares, foi-lhe permitido visitar Roterdã apenas uma vez a cada século.

sobretudo Ângela, a jovem esposa, mãe de cinco filhos e casada com um eterno desempregado, alcoólatra e bruto, mas sedutor<sup>84</sup>.

Também os documentários realizados na América Latina, a partir de meados dos anos 1950, demonstravam uma grande influência do neo - realismo italiano, ao lado da escola de Grierson. Procuram voltar-se para a realidade profunda do continente, buscando conhecê-la, interpretá-la e transformá-la. Era preciso “documentar o subdesenvolvimento”, proclamava Fernando Birri, e aventar os meios de superá-lo (in PARANAGUÁ, 2004:456)<sup>85</sup>. O centro irradiador das novas idéias foi a Escola de Santa Fé, na Argentina, fundada em 1956. Ali, foram produzidos “*Tire dié*” (Fernando Birri, ARG, 33’, 1956/58), a primeira “enquete social filmada”, baseado em entrevistas com os moradores de uma favela da periferia de Santa Fé, onde as crianças corriam junto aos trens pedindo moedas aos passageiros<sup>86</sup>; “*Buenos dias, Buenos Aires*” (Fernando Birri, ARG, 1960, 20’), retratando o cotidiano da capital argentina; “*Buenos Aires*” (David José Kohon, ARG, 87’, 1959), uma “tormenta” provocada pelas contradições entre a pujança da cidade moderna e a precariedade das áreas habitadas pelos pobres; e a segunda enquete, “*Los cuarenta cuartos*” (Juan Oliva, ARG, 23’, 1962), sobre as condições de vida no cortiço *El Conventillo*, em Santa Fé<sup>87</sup>.



“*Tire dié*”

Acompanhando esse movimento, a produção documentária do Cinema Novo brasileiro buscava apreender e/ou problematizar o ambiente social brasileiro, tanto rural como urbano<sup>88</sup>. Uma nova forma de abordagem da cidade já podia ser vista no curta baiano “Um dia na

<sup>84</sup> Trinta anos depois, Young é levado por seu filho (que, criança, acompanhara o pai na filmagem do primeiro filme) para reencontrar a família Capri<sup>84</sup>. O resultado desse encontro foi “*Children of fate: life and death in a Sicilian family*” (Andrew Young e Susan Todd, EUA, 85’, 1991).

<sup>85</sup> BIRRI, Fernando. “*El manifesto de Santa Fé*”, 1962.

<sup>86</sup> Não havendo ainda captação sincrônica do som, e sendo o registro sonoro de baixa qualidade, as falas dos moradores foram dubladas por dois atores.

<sup>87</sup> Esse filme foi rapidamente censurado e confiscado pelo governo militar argentino.

<sup>88</sup> O precursor do cinema-novo foi “*Rio 40 graus*” (1955), uma ficção com elementos documentários dirigida por Nelson Pereira dos Santos sobre o cotidiano de moradores de uma favela carioca e suas relações com o resto da cidade. Em depoimento ao documentário “*Nelson 40 graus*” (Carlos Sanches, 1999), o cineasta conta que, vindo de São Paulo para o Rio de Janeiro, fez o filme para “conhecer e dar a conhecer o que era uma favela”.

rampa” (Luis Paulino dos Santos, BR/BA, 10’,1956/59). Contando com a colaboração do jovem Glauber Rocha na produção, “Rampa”, como ficou conhecido, mostrava o movimento cotidiano na rampa do Mercado Modelo de Salvador, repleta de saveiros que traziam diversas mercadorias da região do Recôncavo, com o áudio composto por sons de berimbaus e músicas de influência africana<sup>89</sup>. Na mesma cidade, um pouco antes, o precursor Alexandre Robatto já havia filmado a pesca do Xaréu em “Entre o mar e o tendal” (BRA/BA, 22’, 1953).

No início dos anos 1960, o sueco Arne Sucksdorff vem ao Rio de Janeiro ministrar um curso para os jovens diretores cinemanovistas<sup>90</sup>, e, trazendo consigo dois gravadores Nagra, introduz a técnica do direto no país. O resultado deste curso (que parece ter marcado esta geração) foi o documentário “Marimbás” (Vladimir Herzog, BRA/RJ,10’,1962), baseado em depoimentos de pescadores de Copacabana. Na seqüência, o próprio Sucksdorff, assistido por alguns alunos, realiza a ficção documentária “*Mitt hem är Copacabana*” (BRA/RJ/SUE, 88’,1965), ou “Fábula... minha casa em Copacabana”, sobre o cotidiano de crianças faveladas que circulam entre o morro e a praia de Copacabana, aonde sobrevivem de biscates<sup>91</sup>.



“*Mitt hem är Copacabana*”

<sup>89</sup> Embora as filmagens tenham ocorrido em 1956, o filme só foi finalizado em 1959 (em março deste ano teve sua 1ª vez exibição pública, junto com “O pátio”, filme de estréia de Rocha). Consta que “Rampa” foi muito bem recebido pelo público soteropolitano na época (CARVALHO, 2003: 88). Em 1962, foi exibido na VI Bienal de São Paulo, no que foi considerado pelos jornais o “lançamento oficial do Cinema Novo em São Paulo”, integrando um programa que contou também com os documentários “Aruanda” (Linduarte Noronha, BRA/PB, 1960), “Arraial do Cabo” (Paulo César Saraceni, BRA/RJ, 1960), “O poeta do castelo” (BRA/RJ, 1959), “O mestre de Apipucos” (BRA/RJ, 1959) e “Couro de Gato” (BRA/RJ, 1961), de Joaquim Pedro de Andrade, “Apelo” (Trigueirinho Neto, BRA/SP, 1961) e “Igreja” (Silvio Robatto, BRA/BA, 1960, 9’).

<sup>90</sup> Participaram do curso de Sucksdorff cineastas como Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Antônio Carlos Fontoura e Domingos de Oliveira, entre outros.

<sup>91</sup> Uma das crianças do filme, o ator Cosme dos Santos, relatou, mais tarde, essa experiência: “Ficamos dois anos no apartamento de Copacabana trabalhando a história, que foi elaborada a partir do que contávamos, de nossas vidas, nossas aventuras. Éramos muito pobres, quase meninos de rua, e a história do filme é exatamente isso, em cima do que contávamos. Os diretores iam filtrando os nossos depoimentos e a Leila (Diniz, que trabalhava na produção, justamente tomando conta das crianças) ficava instigando: ‘Fala aí agora, o que você fazia lá em cima, e aí? E aí? Você era muito sapeca?’ Contávamos tudo, cada um com as suas aventuras, e isso estava sendo gravado, pois ela colocava um gravador escondido e depois, à noite, quando íamos dormir ou nos distraíamos, ela mostrava para os diretores, e assim fizeram a história do filme.” Disponível em [http://www.heco.com.br/leila/filmes/cinema/02\\_03\\_16.php](http://www.heco.com.br/leila/filmes/cinema/02_03_16.php) (último acesso em 24/02/2007). Após esse filme, Sucksdorff mudou-se para o Brasil, mais especificamente para o Mato Grosso, onde viria a residir por quase 30 anos.

Na metade final da década, a produção é dominada pelo que Jean-Claude Bernadet chamou de “modelo sociológico”, baseado em entrevistas com as personagens (supostamente sem interferência da filmagem), intercaladas por um comentário em *off* informativo-expositivo e ideológico, a “voz do saber”, que se colocava como a “dona da verdade”. O documentário sociológico brasileiro teve seu melhor exemplo em “Viramundo” (Geraldo Sarno, BRA/SP/BA, 40’,1965), sobre a vida dos migrantes nordestinos em São Paulo. Entretanto, a fórmula já se apresentava modificada em “Brasília, contradições de uma cidade nova” (Joaquim Pedro de Andrade, BRA/RJ/DF, 22’,1967), sobre os contrastes existentes na recém-inaugurada capital brasileira, e “A opinião pública” (Arnaldo Jabor, BRA/RJ,80’,1967), uma crônica da classe média carioca moradora de Copacabana, fortemente inspirada em “*Cronique d’un été*”.



“Viramundo”

#### 2.2.4 4º período (1970 em diante)

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

Alguns documentários urbanos realizados no Brasil durante a década de 1960 já não se apresentavam como uma simples variação do modelo sociológico dominante, mas como um desvio, com outro tipo de abordagem - caso de “Fala, Brasília” (Nélson Pereira dos Santos, BRA/RJ/DF, 12’, 1966), no qual os moradores da nova capital falavam, com diversos sotaques e vocabulários, sobre o passado e o presente, contavam alegrias e desilusões<sup>92</sup>, e “Essa rua tão Augusta” (Carlos Reichenbach, BRA/SP, 5’, 1966/69), um comentário irônico e afetado sobre o movimento variante da rua paulistana.

Entretanto, é apenas na década de 1970 que o documentário sociológico vai ser efetivamente superado<sup>93</sup>, e as diversas tendências que o sucedem determinam uma mudança substantiva na relação do documentário com a cidade e com seus outros<sup>94</sup>. É o que já se podia ver em “Lacrimosa” (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, BRA/SP, 12’, 1969/70): o filme começa por um longo *travelling* de dentro de um carro percorrendo a Marginal Tietê, via expressa então recém-inaugurada em São Paulo e que nos obrigaria “a ver a cidade por dentro”, para terminar mergulhando numa favela, zona opaca onde se escondia a pobreza da cidade:

O que podemos ver nesse *travelling* magistral? Inicialmente, paredes. Depois vemos algumas plantas acidentais, um solo castigado, uma paisagem quase árida e certamente inóspita. Mais adiante, alguns indícios de vida humana: grandes construções e fachadas de fábricas nos mostram uma São Paulo industrial, geométrica. Um close, entretanto, revela ao longe uma selva urbana dominada por prédios enormes, símbolos da grandeza e da riqueza da maior cidade do país. A câmera desfaz o close e volta para a Marginal. Na beira da avenida, não vemos mais fábricas. Vemos, sim, pessoas habitando precárias construções de madeira, que mal se poderia chamar de favela, uma zona árida e inóspita semelhante à que víamos antes. *Travelling* terminado, os cineastas — como que não acreditando — vão a essa localidade. Filmam crianças: pés no chão, dedos sujos na boca, rosto às vezes já danificado pelas condições miseráveis de vida. Sim, a Marginal é um microcosmo da cidade. E Lacrimosa uma pequena radiografia de São Paulo (GARDNIER, [http://www.heco.com.br/marginal/filmes/curtas/02\\_03\\_08.php](http://www.heco.com.br/marginal/filmes/curtas/02_03_08.php)).

---

<sup>92</sup> O curta “Fala Brasília” foi a primeira realização do 1º curso superior de cinema no país, criado em 1964 na Universidade de Brasília, tendo Pereira dos Santos, Bernadet e Paulo Emílio Salles Gomes entre seus professores. Como no filme de Rouch e Morin que lhe servia de principal fonte de inspiração, no final desse filme, as personagens, reunidas numa praça, comentavam sua participação no curta e como foram abordados pela equipe.

<sup>93</sup> Essa fórmula, entretanto, não desapareceu, continuando a ser utilizada como estrutura de muitos documentários (principalmente institucionais e educativos) como “Feira de Santana – Como nasce uma cidade” (Olney São Paulo, BRA/BA, 10’, 1973), “Comunidade do Pelô” (Tuna Espinheira, BRA/BA, 20’, 1973), e, como veremos no capítulo 3, em “Quando a rua vira casa” (Tetê Moraes, BRA/RJ, 21’, 1980-1981).

<sup>94</sup> A década de 1970, entretanto, correspondeu à fase mais dura e violenta da ditadura militar brasileira, respaldada pela imposição, em 1968, do Ato Institucional nº 5, “o golpe dentro do golpe”, com seu conjunto de medidas altamente controladoras e repressivas. Duas das saídas encontradas pelos documentaristas para produzir filmes desafiando ou questionando o sistema vigente foi o curta-metragem, de menor custo, e a televisão, principalmente o programa Globo Repórter, da Rede Globo, onde trabalharam Walter Lima Jr., Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e Geraldo Sarno, entre outros.



“Lacrimosa”

Raulino realiza, ainda na década de 1970, outros curtas que marcariam a produção documentária brasileira. “Jardim Nova Bahia” (BRA/SP,15’,1971)<sup>95</sup> compõe-se, na primeira parte, de entrevistas com Deutrudes Carlos da Rocha, migrante nordestino, negro e analfabeto, que fala de sua vida em São Paulo, onde havia trabalhado na construção civil e, no momento da filmagem, era lavador de carros<sup>96</sup>. Na segunda parte, o cineasta, diz Bernadet, “abdica de sua posição para o outro assumir” (2003:128): a câmera é entregue a Deutrudes, que avisa: “Estou aqui para poder contar umas coisas que se passam na minha vida aqui em São Paulo. Vou pegar uma máquina pra poder filmar alguma coisa que se passa aqui em São Paulo”. E o que se passa em suas imagens são algumas pessoas e, em especial, uma mendiga, na estação ferroviária do Brás, e seus dois amigos numa praia quase deserta, em Santos<sup>97</sup>. Aqui, Raulino experimenta uma polifonia até então inédita no cinema brasileiro, ao compartilhar não apenas o comentário, mas também as imagens do filme com a personagem,

---

<sup>95</sup> O título do filme refere-se a um conjunto habitacional situado na periferia de São Paulo aonde, embora não fique claro ( não é dada nenhuma informação sobre ele), parece morar a personagem principal, paisagem que o cineasta filma com certo distanciamento (em panorâmica e com desfoque), refletindo o desenraizamento espacial e social da personagem naquele lugar (enquanto ele se reterritorializaria no forró, filmado com grande proximidade por Raulino). O título remete também ao Estado da Bahia, de onde pode ter vindo a personagem, e metonímia empregada pelos paulistanos para a região do Nordeste (BERNADET, 2003: 139-142).

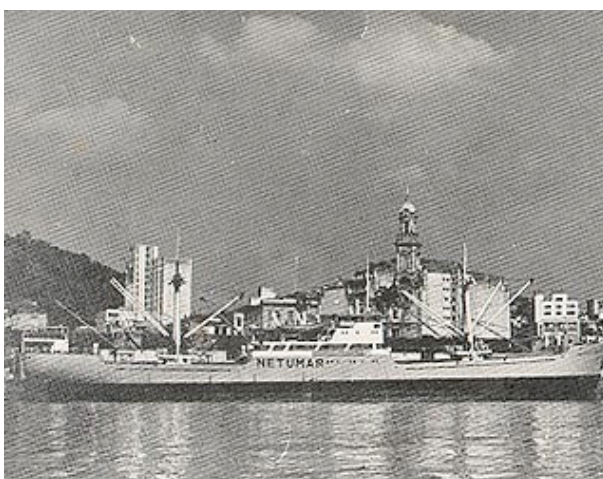
<sup>96</sup> Deutrudes narra, de forma jocosa, seu desentendimento com o engenheiro na obra em que trabalhava: não sabendo operar direito o elevador, acabou fazendo com que o engenheiro batesse a cabeça numa das tábuas, com o que parece ter se divertido, embora recebesse por isso o xingamento de “baiano burro” (BERNADET, 2003: 129).

<sup>97</sup> Um letreiro avisa: “As tomadas da Estação do Brás e de Santos foram feitas por Deutrudes Carlos da Rocha sem qualquer interferência do realizador”. A este coube fazer a montagem deste material filmado por Deutrudes, como também editar o áudio que lhe acompanharia. O cineasta conta, porém, que a estréia do filme foi “um desastre”, pois o público duvidou da sua não interferência, e o acusou de ser um “farsante”. Depoimento de Raulino em 28/03/2007 durante a mesa-redonda “Ética da filmagem”, promovida pelo É tudo verdade – 12º Festival Internacional de Documentários.



com seu “outro” - e, no caso, “outro” também da cidade, captado não como um objeto, não banalizado ou idealizado, mas em sua singularidade, em constante movimento e mudança.

Como em “Jardim Nova Bahia”, Raulino também vai buscar nas ruas de São Paulo a personagem principal de “Teremos infância” (BRA/SP,13’,1974). Segundo o cineasta – deixando explícita a presença do regime cristalino na sua produção documentária - esse filme, surgira de um encontro casual e imprevisível com Arnulfo Silva Fenômeno, um migrante baiano que andava pela cidade escrevendo cartas para as pessoas, podendo ser definido como a “travessia deste homem, interiorizada e exteriorizada”<sup>98</sup>.



“Porto de Santos”

Bernadet considera “Porto de Santos” (BRA/SP,19’,1979) uma “descrição impressionista” do movimento da região portuária de Santos (filmada por Raulino durante uma greve dos doqueiros): movimento lento, quase parado, dos navios e do cais, agitado da zona de prostituição, vibrante e sensual dos corpos de trabalhadores, de um dançarino, das prostitutas. O filme apresenta uma complexa relação entre imagens e sons, sem seguir nenhum modelo lógico ou convencional de organização, senão uma lógica das intensidades. O comentário é fragmentado e lacunar, sem nenhuma explicação psicológica, sociológica, ou outra qualquer da situação, dos lugares ou das personagens, dos quais “nada sabemos de seguro”. O resultado ao mesmo tempo perturba e fascina o espectador, fazendo com que este dificilmente consiga se situar, mesmo até se for um experiente crítico (2003: 202-205).

---

<sup>98</sup> Aula do dia 25/11/1994 do curso “Cinema e metrópole: o caso paulistano”, ministrado na ECA-USP.

João Batista de Andrade foi outro cineasta que buscou, na virada da década de 1970, novas formas de mostrar a cidade e suas personagens, recorrendo a uma abordagem explicitamente intervencionista em “Migrantes” (BRA/SP,7’,1972) - filmando uma tensa conversa (provocada pelo próprio cineasta) entre um nordestino sem-teto e um “paulistano engravatado”<sup>99</sup>.



“Migrantes”



“Restos”



“O caso Norte”

Andrade também experimentou a reconstituição em “O caso norte” (BRA/SP,38’,1977) – mesclando ficção ao documentário para contar a história do assassinato de um nordestino

<sup>99</sup> Andrade conta como foi realizado o filme: “Migrantes partia da leitura de uma reportagem de primeira página de um jornal paulista: moradores do Parque Dom Pedro reclamavam da presença de “marginais” sob o viaduto. Minha leitura era outra e fui filmar. Debaixo do viaduto minha câmera encontra uma família de migrantes fugindo do desemprego no Nordeste. Vendo um paulistano tipo executivo assistir à filmagem, imaginei do quanto de preconceito ele estaria impregnado”. In ANDRADE,2002:258, disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v16n46/v16n46a18.pdf>. Em outra entrevista, ele continua: “Claro que meu ‘feeling’ era o de que o paulistano, que apenas observava a cena, embebido ideologicamente pela campanha da época de que ‘São Paulo precisa parar’ (Prefeito Figueredo Ferraz), jogaria sobre o migrante essa carga ideológica anti-migração. E eu podia imaginar, se isso se desse, a reação do migrante. Repentinamente coloquei o microfone na direção da boca do paulistano que, antenado, passou a dar sua opinião crítica e a ser contestado pelo migrante. O primeiro dizia que o migrante não deveria vir para a cidade, já entupida de problemas (e fala deles); o segundo a demonstrar que não havia como ficar “lá”, sem emprego, na miséria, passando fome. O filme tem um longo diálogo onde eu apenas seguro o microfone, passando-o de um para o outro personagem, seja atendendo ao desejo de falar de um deles ou ao meu desejo de que ele falasse em resposta ao outro. Deu certo, o filme depois acabou vencedor da Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1973), mas não escapou ao descontentamento e à crítica cruel de que eu, além de tudo, não sabia sequer fazer perguntas e que um cidadão teve que fazê-las por mim. Não acredito que a burrice pudesse ter chegado a tal nível e atribuo essa observação à cegueira derivada do descontentamento com o meu trabalho e com todo o programa”. Disponível em <http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/tese.htm>.

por outro, ambos migrantes em São Paulo -, e no censurado “Wilsinho Galiléia” (BRA/SP,82’,1978), sobre a trajetória de um jovem delinqüente, nascido na favela Galiléia, em São Paulo, assassinado aos 18 anos pela polícia <sup>100</sup>.

Cabe destacar ainda, entre os documentários urbanos importantes produzidos nesse período, os curtas “Megalópolis” (Leon Hirszman, BRA/SP,12’,1973), discutindo o caos de grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro; “Edifício Martinelli” (Ugo Giorgetti, BRA/SP,22’,1975), mostrando a diversidade cotidiana no primeiro arranha-céu de São Paulo, um edifício que, outrora suntuoso, havia se tornado, desde os anos 1950, uma favela vertical, com tomada de depoimentos de seus ocupantes, pessoas de baixa-renda e pequenos comerciantes, cuja expulsão pela prefeitura o filme também registra<sup>101</sup>; e “Rocinha Brasil - 77” (Sérgio Péo, BRA/RJ,18’,1977), no qual, após um trecho inicial mostrando um ensaio de uma escola de samba, percorre-se - num longo plano seqüência com a câmera na mão - a favela, andando por suas quebradas, seus labirintos, captando menos a pobreza que a grande riqueza de seu cotidiano, a vida correndo ao improvisado, para finalizar com outro plano seqüência, desta vez um panorama do morro. O áudio se compõe de falas em *off* de vários moradores, em torno principalmente da questão da remoção de favelas, que, na época, ainda era uma ameaça.<sup>102</sup>

Há uma correspondência (tanto em temática como na forma de abordagem) entre documentários urbanos realizados nesse período no Brasil e no restante da América Latina (a maioria também sob ditadura militar). No Uruguai, ainda nos anos 1960, Mario Handler coloca a fala de um andarilho ou caminhante - termo pelo qual a personagem se definia, mas que a sociedade via como “vagabundo” (“*bichicome*”) –, junto com imagens de suas

---

<sup>100</sup> Os três filmes foram produzidos para a televisão. “Migrantes” para telejornal “A hora da notícia”, da TV Cultura (editado por Vladimir Herzog) e os dois últimos para o programa “Globo Repórter”. Andrade realizou, ainda nessa década, outros documentários com temática urbana e formato jornalístico, como “Restos” (BRA/SP,12’,1975) e “O buraco da comadre” (BRA/SP,12’,1976).

<sup>101</sup> Esses moradores expulsos do Martinelli, e algumas situações presenciadas quando da realização desse documentário vão ser “recriados” por Giorgetti quase 20 anos depois, no filme “Sábado” (1994), uma ficção que retrata a vida num prédio decadente do centro de São Paulo, quando recebe a visita de uma equipe publicitária.

<sup>102</sup> “Rocinha-Brasil 77” reunia duas das principais tendências do documentário desse período; de um lado, a busca do ponto de vista dos pobres e marginalizados – como “Por exemplo, Caxundé” (Pola Ribeiro, BRA/BA,13’,1976), discutindo a ocupação de áreas na periferia de Salvador, e “Canto da sereia” (Leonardo Aguiar, BRA/RJ,10’,1979), sobre a erradicação de parte da favela da Maré para duplicação da Av. Brasil, no Rio de Janeiro; de outro, as deambulações por espaços “outros” da cidade, como “Praça Tiradentes 77” (José Joffily, BRA/RJ,11’,1977) e “Ângela noite” (Roberto Moura, BRA/RJ,11’,1980), ambos mostrando a vida agitada ao redor da Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, lugar freqüentado por travestis e artistas, e ainda em “Pelourinho” (Vito Diniz, BRA/BA,8’,1978), um lento *travelling*, com a câmera na mão, por um bairro arruinado, atento e sensível às personagens que cruzam no caminho.

perambulações por Montevidéo, acompanhadas pelo jovem cineasta por cerca de 10 meses, resultando em “*Carlos, cine-retrato de um ‘caminante’ em Montevideo*” (31’,1965)<sup>103</sup>.



“*Carlos, cine-retrato de um ‘caminante’ em Montevideo*”



“*Chircales*”

Na Colômbia, Jorge Silva e Marta Rodriguez registram o cotidiano dos fabricantes artesanais de tijolos na periferia de Bogotá, em “*Chircales*” (42’,1966/72)<sup>104</sup>, enquanto Cali é retratada por Carlos Mayolo e Luis Ospina, em “*Oiga, Vea!*” (27’,1971) e “*Cali, de película*” (14’,1973) – no primeiro uma crítica à maquiagem produzida pelo governo na cidade para os VI Jogos Panamericanos, tomando o ponto de vista de uma população excluída de participar dele, e no segundo a observação de uma feira popular, a partir da qual (inspirando-se em “*A propos de Nice*”) buscavam “revelar as verdadeiras contradições da cidade”.

Em Cuba, Sara Gómez<sup>105</sup>, faz vários documentários retratando a vida em Cuba após a revolução, como “*Ire a Santiago*” (14’,1964), sobre sua cidade-natal. Em seu último filme, “*De cierta manera*” (72’,1974), também mistura ficção e documentário ao contar uma história

<sup>103</sup> Handler conta que pegou a câmera e foi para o centro velho da cidade, especificamente a região da Alfândega, em busca de uma personagem para fazer o seu primeiro filme. Carlos circulava por ali na companhia de três cães. Conversa entre Handler e a autora, em 28/03/2007.

<sup>104</sup> Para a realização do filme, Silva e Rodriguez (antropóloga e que havia sido aluna durante dois anos de Rouch, no *Musée de l’Homme*) conviveram, por um ano, com suas personagens.

<sup>105</sup> Assistente de Varda em “*Salut les cubains*”(1963), Gómez morreu precocemente em 1974, na pós produção de “*De cierta maneira*”, finalizado por seu amigo Tomas Gutierrez Alea.

que se passa em Miraflores, um condomínio construído por seus habitantes, um dos primeiros esforços revolucionários para erradicar favelas – os “bairros indigentes” - de Havana.

No circuito EUA-Europa, muitos dos cineastas que surgiram na transição para o direto continuaram, nas décadas seguintes, produzindo documentários relacionados com a cidade. “*Le mura di Sana’a*” (ITA,14’,1971) foi um apelo emocionado de Pasolini à UNESCO, em nome da “escandalosa força revolucionária do passado”, para preservar



“*Le mura di Sana’a*”

a capital do Yêmen do Norte, ameaçada pela arquitetura moderna e pela crescente especulação imobiliária<sup>106</sup>. Louis Malle, em “*Calcutta*” (FRA,105’,1969) mostra a superpopulação e a miséria na metrópole indiana, e em “*Place de la Republique*” (FRA,95’,1974), instalado durante vários dias numa esquina da praça parisiense, conversa com os passantes e observa o entorno. Em “*Le mur*” (HOL,9’,1973), Van Der Keuken filma a pintura de um grande mural feita por moradores de um velho bairro de Amsterdam, contra um projeto de reurbanização que destruiria suas casas para a construção de imóveis comerciais; em “*Amsterdam global village*” (HOL,245’,1996), empreende uma “viagem” através de sua cidade-natal, ou melhor, pelas várias cidades que dela emergem, conduzido por habitantes de diferentes nacionalidades. De Frederick Wiseman, “*Central Park*” (EUA,176’,1989) aborda a diversidade de usos do parque novaiorquino e a sua complicada gestão, enquanto “*Public Housing*” (EUA,200’,1997) vasculha o dia-a-dia do conjunto habitacional Ida B.Wells, destinado a pessoas de baixa-renda, todas negras, em Chicago.

---

<sup>106</sup> A filmagem do documentário ocorre durante um domingo de outubro de 1970, com sobras de película da ficção “*Il fiore delle Mille e una notte*”, filmado na região. Em 1984, a UNESCO, finalmente atendendo ao apelo de Pasolini, lança uma campanha internacional para a salvaguarda da cidade, que, dois anos depois, é declarada “Patrimônio Cultural da Humanidade”. Em 1988, uma comissão de políticos italianos visita a cidade e dispõe-se a financiar o restauro de uma área –piloto. Nesse ano, o Festival de Veneza concede o prêmio Pasolini para a restauração Samsarah Yanhya Bin Quasim, um pequeno albergue onde o cineasta desejava morar. Recebendo na ocasião uma cópia do documentário, o responsável pelo projeto declarou: “devemos tudo a Pasolini, que conseguiu a solidariedade internacional para o problema da salvaguarda da nossa cidade”. BETTI, Laura e GULINUCCI, Michele (orgs.) “Le regole di un’illusione: i film, il cinema”. Roma: Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991. Disponível em: [http://www.pasolini.net/cinema\\_murasana01.htm](http://www.pasolini.net/cinema_murasana01.htm). A preocupação de Pasolini com o processo de transformação da cidades vai ser o tema do documentário televisivo “*Pasolini...e la forma della città*” (Paolo Brunatto, 1973), tendo o cineasta italiano como personagem e condutor do filme.



Cenas de “Amsterdam global village”



Flagrantes cotidianos de um conjunto habitacional nos EUA, em “Public Housing”

Varda realiza “*Mur murs*” (FRA,81’,1980) para “descobrir uma cidade e seus hábitos, suas cores e palavras, um retrato de Los Angeles através de suas paredes”<sup>107</sup>. Antes, em “*Daguerreotypes*” (FRA,115’,1975), havia dirigido um olhar sensível para a rua Daguerre, em Paris - onde residia desde 1951 -, percebendo a frágil riqueza cotidiana existente no mundo ordinário do seu pequeno comércio:

O tempo, como se passa na “*Chardon Bleu*”, sensibilizou-me ao tempo do pequeno comércio. Eu tive vontade de atravessar não espelhos, mas as vitrines das butikues de minha rua. Estar dentro, do lado dos artesãos, dos comerciantes e dos vendedores, na lentidão e a paciência de seu trabalho, nos momentos de espera, e, quando os clientes estão ali, são os clientes que esperam... Nesse tempo morto, esse tempo vazio, nesse olhar paralelo, nesse mistério da troca cotidiana (VARDA, “*Daguerreotypes*”)<sup>108</sup>.



O padeiro e sua esposa, o casal da “*Chardon Bleu*”, a família do salão-de-beleza: alguns dos vizinhos de Varda, a “daguerreótípa”

<sup>107</sup> VARDA, in: [http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs\\_nsf/2f6d2a49fa88f902c1256da5005ef33f/12882b8d7435eddc1257109004f4788!OpenDocument](http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs_nsf/2f6d2a49fa88f902c1256da5005ef33f/12882b8d7435eddc1257109004f4788!OpenDocument) (último acesso em 20/02/2007).

<sup>108</sup> “*Le temps, comme il s’écoule a “Chardon Bleu”, m’a rendu sensible au temps du petit commerce. J’ai eu envie de traverser non pas de miroirs, mais les vitrines des butikues de ma rue. Être dedans, du coté des artisans, des commerçants et des vendeurs, dans la lenteur et la patience de leur travail, dans les moments d’attente, et quand les clients sont là, sont les clients qui attendent...dans ce temps mort, ce temps vide, dans ce regard parallèle, dans ce mistère de l’échange quotidien.*”

Godard, considerado um dos cineastas mais provocativos dessa geração, vai realizar “*Lettre a Freddy Buache*” (SUI,11’,1980), um documentário em forma de carta, endereçada a um amigo e crítico de cinema suíço, explicando a recusa da encomenda que recebera de fazer um curta “sobre” Lausanne (em comemoração à seu 500º aniversário) e, em vez disso, a decisão de fazer um filme “de” Lausanne, reconstruindo cromaticamente a cidade onde vivia - verde, da vegetação e do mar, azul, do céu, e, entre os dois, o cinza da cidade moderna, das linhas retas, do “espírito da geometria e da pedra do urbanismo”. O cineasta produz um discurso ou visão indireta da cidade, ao fazê-la “entrar nas cores” de um modo que só a ela convinha, nas quais reflete suas imagens e as problematiza (DELEUZE, 2005: 225).

Eu procuro tentar ver as coisas um pouco cientificamente, tentar encontrar nessa multidão de movimentos, o início da ficção, porque a cidade é ficção. O verde, o céu, a floresta são romances. A água é romance. A cidade é ficção. A necessidade é ficção, o que pode tornar a cidade bonita. E as pessoas que vivem ali são frequentemente magníficas e patéticas, mesmo num país tão rico como esse (GODARD. “*Lettre a Freddy Buache*”).<sup>109</sup>

De modo geral, a produção documentária da década de 1970 em diante (com uso do vídeo, a partir de 1970, e dos 1990, da tecnologia digital), distingue-se por desenvolver, aprofundar e, muitas vezes, banalizar<sup>110</sup> tendências formais e temáticas que surgiram nas gerações anteriores. Os processos de renovação ou transformação urbana ou de “revitalização” são discutidos em “*Bucarest: la mémoire mutilée*” (Sophie Martre, FRA,52’, 1990), sobre a reconstrução da capital romena pelo ditador Ceaucescu, após o terremoto de 1977; em “*En construcción*” (Jose Luis Guerín, ESP,127’,2001), uma crítica à transformação, ou melhor, à destruição de parte do antigo bairro chinês, em Barcelona; e em “*The concrete revolution*” (Xiaolu Guo,CHI/ING,62’,2004), a investigação dos aspectos ocultos da ocidentalização urbana de Pequim, a pretexto dos Jogos Olímpicos de 2008.

---

<sup>109</sup> “*Je m’intéresse d’essayer de voir les choses un peu scientifiquement, essayer de trouver dans ce mouvement foule le départ de la fiction, parce que la ville c’est la fiction. Le vert, le ciel, la forêt sont romans. L’eau c’est roman. La ville c’est la fiction. C’est la nécessité la fiction, et elle peut être belle a cause de ça. Et ceux qui l’habitent sont souvent magnifiques et pathétiques, même dans un pays très riche comme celui-là.*”

<sup>110</sup> Caso das entrevistas e depoimentos, que se generalizaram ao ponto de terem se tornado o “feijão com arroz” do documentário, como constatou Bernadet ao analisar a produção contemporânea brasileira: “Não se faz mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem; quando esmorecer, nova pergunta. Nos últimos anos, a produção de documentários cinematográficos recrudescer sensivelmente no Brasil, o que não me pareceu ter sido acompanhado por um enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas.(...) Os atuais documentários brasileiros revelam uma fraca capacidade de observação”. Além disso implicar na predominância do verbal sobre o não-verbal ( o andar, os gestos, a roupa, os ambientes) – embora muitas vezes isso tente ser compensado por uma segunda câmera, privilegia-se também a relação entre entrevistado e cineasta, passando para um 2º plano a relação (verbal ou não) entre as personagens. Assim, para este crítico, os documentários que parecem hoje mais motivadores são os que problematizam a entrevista. In BERNADET, 2003: 286-288.



*“En construcción”*



*“The concrete revolution”*



*“Who cares?”*

O cotidiano dos moradores ameaçados de expulsão de suas casas (destruindo seus vínculos afetivos e de sociabilidade) é discutido a partir da ótica dos mesmos em *“Who cares?”* (Nicholas Broomfield, ING,17’,1971)<sup>111</sup> – no caso, a remoção da população dos cortiços do centro de Liverpool para conjuntos habitacionais nos subúrbios. Em seu

---

<sup>111</sup> *“Who Cares?”* foi realizado com ajuda de Arthur Elton, co-diretor de *“Housing problems”*, que, cerca de 35 anos antes, tinha um ponto de vista oposto, mostrando a sujeira, miséria, precariedade e inabitabilidade dos cortiços. As personagens do filme de Broomfield, ao contrário, lamentam a perda da vida comunitária e solidária que os cortiços proporcionavam, considerando-se infelizes e isolados nas novas casas.



complemento “*Behind the rent strike*” (ING,50’,1974), Broomfield procura saber como estavam algumas personagens do filme anterior nas novas casas.



“*Chronique d'une banlieue ordinaire*”

A vida nesses conjuntos habitacionais construídos nas periferias das grandes cidades europeias, principalmente depois do pós – guerra – considerados inadequados para habitação pelo mesmo urbanismo que os criara, e agora sendo demolidos à revelia de seus moradores - também é abordada numa série de documentários de Dominique Cabrera, como “*J’ai droit a la parole*” (FRA,30’,1981), “*Chronique d'une banlieue ordinaire*” (FRA,56’,1992), “*Rêves de ville*”(FRA,26’,1993) e “*Une poste a la Corneuve*” (FRA,54’,1994); em “*Notes pour Debussy – Lettre ouverte à Jean - Luc Godard*” (Jean - Patrick Lebel, FRA,80’,1987); e “*De l’autre côté du périph*” ( Bertrand e Nils Tavernier, FRA,150’,1997).

Aspectos da vida nos bairros, edifícios e outros ambientes ordinários é o foco de “*Magnum Begynasium Bruxellense*” (Boris Lehman,BEL,145’,1978), “*L’amour rue de Lappe*” (Denis Gheerbrant,FRA,64’,1984); “*Vecinos*” (Enrique Colina,CUB,16’,1986); “*Pour tout l’or d’une Goutte!*” (Sami Sarkis,FRA,93’,1993); “*Les poussins de la Goutte d’Or*” (Jean-Michel Carré, FRA,52’,1992), “*El otro lado...un acercamiento em Lavapiés*” (Basel Ramses,ESP,111’,2001) e “*Radiant city*” (Gary Burns e Jim Brown,CAN,85’,2006). Ordinária também é a “cidade experimental”, em constante movimento, explorada por Jean-Louis Comolli em “*Marseille de père en fils*” (FRA,160’, 1989), filmado no contexto das eleições municipais em Marselha; e o que Radovan Tadic busca encontrar na destruída Sarajevo de “*Les vivants et les morts de Sarajevo*” (FRA,75’,1993).

A memória e a transformação dos lugares vai ser a questão principal do cineasta Robert Bober. “*Récits d’Ellis Island*” (FRA,116’,1980), com “colaboração intuitiva” do escritor Georges Perec, é um filme “sobre a deterioração, ruínas e o abandono”. Trata-se de uma visita à ilha Ellis, antigo centro de recepção a imigrantes em Nova York que, desativado e deixado ao tempo, torna-se “uma acumulação informe, vestígio de transformações, de demolições, de restaurações sucessivas”<sup>112</sup>, estimulando a recordação em Perec de sua própria história e a dos judeus. Em “*Inauguration*” (FRA,9’,1981), enquanto são mostradas imagens das obras na estação d’Orsay, em Paris, para abrigar o Museu d’Orsay (um dos grandes projetos da era Mitterrand), seu passado é evocado através do comentário de Perec, uma recriação fabuladora de tudo que pode ter acontecido naquele lugar em destruição, em vias de ser “apagado”, pois, disse Perec, “só restará de tudo isso a cúpula metálica iluminada por uma dupla vidraça”.

A rua Vilin, aonde Perec nasceu e viveu a infância, já tinha sido apagada do mapa de Paris quando Bober realiza “*En remontant la rue Vilin*” (FRA,48’,1992).

Classificada como “área insalubre” pelos técnicos, ela sofrera um lento processo de demolição ao longo da década de 1970, dando lugar ao Jardim de Belleville. Dez anos após a morte de Perec - que praticamente coincide com o término da

destruição da rua, Bober rende-lhe uma homenagem evocando a rua ausente, fazendo com que, através do cinema, ela volte a ser experienciada. Ninguém sobe mais essa rua, só o espectador do filme<sup>113</sup>.



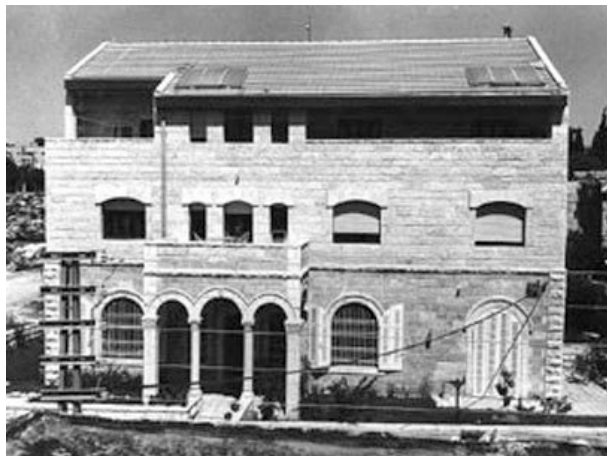
Georges Perec na rua Vilin

O israelense Amos Gitaï também aborda a questão da memória em “*Bait*” (ISR,51’,1980) - “A casa”, ao reconstituir, a partir de relatos de seus antigos moradores e vizinhos, a história de uma casa em Jerusalém, que, em 1948, é abandonada por uma família palestina e tomada pelo governo de Israel, sendo então alugada a um casal de judeus argelinos

<sup>112</sup> PEREC apud SOUSSAN, 2000.

<sup>113</sup> A rua Vilin foi um dos doze lugares escolhidos por Perec para seu projeto “*Les lieux*”. Ver PARTE 1.1 (8-9).

e por fim vendida a um professor universitário israelense, que inicia uma reforma tendo palestinos como operários<sup>114</sup>. O cineasta voltaria a essa casa em outros dois filmes - “*Bait be Yerushalayim*” (ISR,90’,1998) e “*News from home/News from house*” (ISR/FRA/BEL,93’, 2006) - para observar as suas mudanças, mas também a mudança nas personagens do primeiro filme e da relação entre Israel e a Palestina.



“Bait”

Arquiteto de formação, Gitai, em seus primeiros documentários, fez duras críticas à arquitetura e ao urbanismo modernos. Em “*Shikun*” (ISR,23’,1977) - “Bairro de subúrbio”, observa e descreve a maneira moderna de “empilhar seres humanos” seguindo um modelo único, os conjuntos habitacionais. Com temática parecida, “*Architectura*” (ISR,13’,1978) discute a brutal remoção de favelas palestinas situadas nas periferias de cidades israelenses, entre 1960 e 1970, para em seus lugares serem construídos conjuntos habitacionais de acordo com os padrões ocidentais, inadequados aos costumes orientais. E “*Wadi Rushmia*” (ISR,36’,1978) aborda a reabilitação de Wadi Salib, bairro situado num vale em Haifa, onde convivem fragilmente árabes e judeus; se vai ser uma imposição da prefeitura ou se será dado aos moradores o direito de definir seu próprio ambiente.

“*Route One/USA*” (Robert Kramer,EUA,242’,1989) percorre aquela que já foi a estrada mais importante dos Estados Unidos – rasgando-o de norte a sul ao ligar a fronteira do Canadá com a Flórida - atualmente cortada por grandes autopistas e atravessa vastos subúrbios de metrópoles, com seus “centros de aço e vidro que se destacavam no horizonte, como cenários de estúdio”. Não se trata aqui de um filme relacionado com uma cidade específica, mas com um longo encadeamento de grandes e pequenas cidades, descortinando

---

<sup>114</sup> “Gitai quer que essa casa se torne ao mesmo tempo algo muito simbólico e muito concreto, que ela se torne um personagem de cinema. Acontece uma das mais lindas coisas que uma câmera pode registrar ao vivo: pessoas que olham para a mesma coisa e vêem coisas diferentes. (...) Na casa parcialmente desmoronada, verdadeiras alucinações tomam corpo. A idéia do filme é simples, e o filme tem a força dessa idéia”. DANEY, Serge, Libération, 01/03/1982. Apud TOUBIANA,2004: 247.

uma paisagem marginal e decadente, quase o avesso do sonho americano, que Kramer acredita ser reveladora dos “tempos difíceis” do presente.



“Route One/USA”

No Brasil, dois cineastas que também iniciaram suas carreiras por volta de 1960 – e foram, ambos, censurados pelo regime militar, estiveram entre os mais atuantes na produção de documentários urbanos ao longo das três últimas décadas - o paraibano Vladimir Carvalho e o paulista Eduardo Coutinho<sup>115</sup>. O primeiro, após realizar alguns curtas na década de 1970 ambientados em Brasília ou em seu entorno, como “Itinerário de Niemeyer” (BRA/DF, 20’, 1973), “Vila Boa de Goyaz” (BRA/DF, 19’, 1974), “Quilombo” (BRA/DF, 24’, 1975) e “Mutirão” (BRA/DF, 17’, 1975), passa a investigar a construção da cidade em “Brasília segundo



“Conterrâneos velhos de guerra”

Feldman” (BRA/DF, 20’, 1979), “Perseghini” (BRA/DF, 21’, 1984) e sobretudo em “Conterrâneos velhos de guerra” (BRA/DF, 200’, 1991), cujo processo de realização durou cerca de 19 anos<sup>116</sup>.

<sup>115</sup> Coutinho teve a filmagem de “Cabra marcado pra morrer” interrompida em 1964 (da qual participava Carvalho), retomada, 17 anos depois, numa proposta diferente (era ficção e virou um documentário), sendo finalizado em 1984. Já Carvalho teve “O país de São Saruê”, cassado logo após sua conclusão, em 1971, e liberado para exibição apenas em 1979, com a “abertura”.

<sup>116</sup> “Andando numa feira na periferia de Brasília, ouvi essa história (a matança de operários) e já fiquei antenado, passei a pautar a minha atividade em função daquilo. Enquanto fazia outros filmes (nunca de encomenda, mas que já estavam na minha pauta para fazer) fui lentamente armazenando dados, filmes, filmava e não sabia exatamente que filme estava fazendo, era um filme sobre Brasília, se podia partir, quando falaram em matança de operários, daquele contingente que foi no Nordeste pra Brasília para construí-la. A coisa mais avançada que aqueles homens tinham na mão era a enxada, e em Brasília se tornaram pedreiros. Começaram a descobrir uma tecnologia de construção que era o prumo, pôr a coisa na sua medida certa. Enquanto ele fazia a cidade, era feito pela cidade, e aquilo me mobilizou muito a dizer: Olha, esse povo vivia no Nordeste passando fome, hoje são operários da construção civil qualificados. A construção da cidadania se dá também por aí, pelo homem que está construindo e transformando o mundo. E ele vem de um nível em que ele quase se confundia com o animal. Como aquele conto em que o homem era obrigado a cumprir uma tarefa de escavar, limpar um terreno e não tem enxada, então cava com as próprias mãos e termina dilacerado, sangrando. Quer dizer, é um nível de animal. Mas no entanto ele se qualificou, e quando teve a história das mortes, eles tiveram a astúcia de formar o primeiro Sindicato da Construção Civil. Foi preciso uma experiência sangrenta, cruenta, pagando com a morte de muitos eles para que eles avançassem a um nível maior. Isso numa escala de cidadania é extraordinário. Eu levei 19