

Já a filmografia de Coutinho traz uma série de documentários que, sem voz *off* e baseando-se em longas conversas com suas personagens, sempre pessoas comuns, buscam apreender, sob sua ótica, aspectos da vida em ambientes geralmente considerados problemáticos: um lixão do subúrbio de Niterói, em “Boca de lixo” (BRA/RJ,50’,1992); as favelas cariocas em “Santa Marta, duas semanas no morro” (BRA/RJ,54’,1987), “Santo forte” (BRA/RJ,80’,1999) e “Babilônia 2000” (BRA/RJ,80’,2000); ou um prédio populoso de Copacabana, em “Edifício Master” (BRA/RJ,110’,2002).



“Santo forte”

“Edifício Master”



Consuelo Lins destaca que, embora “Santa Marta” não tenha sido o primeiro documentário a mostrar o cotidiano de uma favela, sua importância estaria principalmente em recolocar, desta vez de maneira definitiva, “o universo da favela como questão a ser pensada pelo documentário brasileiro” (2004:62). De fato, uma das principais tendências da produção documentária brasileira, nas últimas duas décadas, tem sido mostrar, através de um certo “olhar antropológico”, o cotidiano não apenas das favelas, mas de vários outros espaços

anos por que? Havia ditadura, havia o medo nas pessoas de que, se elas contassem aquela história pavorosa, podiam ser presas, torturadas, maltratadas, porque quando cheguei em Brasília era justamente a ditadura de Médici, a mais brutal de todas. Por exemplo, se eu pegasse um táxi e perguntasse ao taxista sobre a matança, ele me contava com detalhes, minúcias. Mas quando eu voltava com a câmera, a pessoa não queria falar. Então eu tive que esperar, e enquanto isso ia acumulando dados, filmando, e fazendo outros filmes que tinha que fazer. Até que em 1988, 1989 eu resolvi fechar, porque já estava com mais de 50 horas de material. Então eu fechei o filme com uma sorte danada, porque como houve a redemocratização, essa coisa não tinha mais sentido. As pessoas começaram a falar e apontar o que tinha acontecido, que foi realmente um massacre, e eram pessoas que participaram, que tinham visto os cadáveres e tudo.” Entrevista de Marília Franco com Carvalho, em 01/11/2001, in <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vcarvalho3.htm>.

urbanos que, em comum, apresentam algum tipo de escape ou desvio nas ordens da chamada “cidade formal”, regular ou legal, dando a palavra às personagens singulares que neles habitam ou circulam.

Filmados em favelas ou invasões, “Notícias de uma guerra particular” (João Moreira Salles e Kátia Lund, BRA/RJ, 57’, 1999) trata especificamente da questão do tráfico no morro Santa Marta; “Chapéu Mangueira e Babilônia: histórias do morro” (Consuelo Lins, BRA/RJ, 52’, 1999), recupera histórias da vida nas duas “comunidades”, e “Casa de cachorro” (Thiago Villas-Boas, BRA/SP, 26’, 2001) acompanha um pequeno grupo que, residindo numa área residual (sob um viaduto, entre uma via expressa e a linha de trem), fabrica casas de cachorro com madeira descartada. A situação dos cortiços nas áreas centrais, ameaçados pelos projetos de revitalização, é mostrada em “E por aqui vou ficando...” (Pedro Simonard, BRA/RJ, 13’, 1994), “O avesso do Pelô” (Kau Rocha, 17’, 1998) e “Pelores” (Marília Hughes e Aline Frey, BRA/BA, 30’, 2003), enquanto as ocupações dos grupos de sem-teto são o tema de “Morada” (Alejandro Gerber Bicecci, BRA/SP, 22’, 2004), “Dia de festa” (Toni Venturi e Pablo Georgieff, BRA/SP, 77’, 2006), e “A margem do concreto” (Evaldo Mocarzel, BRA/SP, 84’, 2006). Os movimentos culturais populares nas periferias paulistanas são retratados em “Zona Leste alerta” (Francisco César Filho, BRA/SP, 11’, 1992) e “Fala tu” (Guilherme Coelho, BRA/SP, 74’, 2004). A relação entre um viaduto e os habitantes do entorno é investigada em “Elevado 3.5” (João Sodré, Máira Bühler e Paulo Pastorelo, BRA/SP, 75’, 2006), enquanto “Estamira” (Marcos Prado, BRA/RJ, 127’, 2004) mostra a vida da personagem-título num lixão da Baixada Fluminense, aonde se sentia em casa.



Stills de “Casa de cachorro”, “À margem do concreto” e “À margem da imagem”.

A vivência das ruas e de outros espaços públicos é retratada em “À margem da imagem” (Evaldo Mocarzel, BRA/SP, 72’, 2003), “Tudo sobre rodas” (Sérgio Bloch, BRA/RJ, 74’, 2004), e “Da janela do meu quarto” (Cao Guimarães, BRA/MG, 5’, 2004), enquanto o próprio deslocamento tornando-se um espaço de sociabilidade e convivência (ou não) na cidade, e de vivência da cidade, é o enfoque de “Rio, um dia em agosto” (Maria Augusta Ramos, BRA/HOL, 52’, 2002), “Em trânsito” (Henri Gervaiseau, BRA/SP, 96’, 2005) e “Território vermelho” (Kiko Goifman, BRA/SP, 12’, 2004) “Handerson e as horas” (Kiko Goifman, BRA/SP, 52’, 2007)¹¹⁷.



“Notícias de uma guerra particular”



“Estamira”

¹¹⁷ Podemos destacar, ainda, entre os documentários urbanos recentes realizados no país, as produções “Uma avenida chamada Brasil” (Otávio Bezerra, BRA/RJ, 106’, 1989); “Brasília, um dia em fevereiro” (Maria Augusta Ramos, BRA/HOL, 67’, 1996); “Recife de dentro pra fora” (Kátia Mesel, BRA/PE, 15’, 1997); “O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas” (Marcelo Luna e Paulo Caldas, BRA/PE, 75’, 2000); “Um pouco mais, um pouco menos” (Marcelo Masagão e Gustavo Steinberg, BRA/SP, 20’, 2001); “Aurora” (Kiko Goifman, BRA/SP, 5’, 2002); “Ônibus 174” (José Padilha, BRA/RJ, 133’, 2002) e “Morro da Conceição” (Cristiana Grumbach, BRA/RJ, 85’, 2005). Cabe ressaltar também as oficinas de produção e realização audiovisual promovidas desde 2001 pelo grupo Kinoforum em várias favelas e bairros de baixa-renda de São Paulo e cidades da Grande São Paulo, que resultaram na produção coletiva de vários curtas (alguns desses vídeos podem ser assistidos no <http://www.kinoforum.org/oficinas/texto.php?c=2>).



“Dia de festa”



“Handerson e as horas”



“Da janela do meu quarto”



“Em trânsito”

2.3 Os documentários e o urbanismo

Robert Kramer: As cidades, para mim, seriam mais a imagem da minha prisão, a imagem de alguma coisa que foi feita para mim, que eu herdei. E eu não me encontro nelas, eu vejo ali um tipo de solidificação de todas as escolhas feitas por um poder que não se interessa aparentemente pelas mesmas coisas que eu, que se interesse por minha produtividade, a minha integração num certo trabalho, numa certa imagem da vida que não é a minha...

Rem Koolhaas: Em Lille, estava absolutamente evidente que havia uma situação hiperpolítica, com, tendo junto por trás todas as estruturas de poder na França, em consenso e em coerência, com uma ambição totalmente definida antes que eu chegasse na cena e com uma motivação que eu poderia amplamente compartilhar. A ambição, era de conectar uma cidade a uma rede que permitiria a aquela encontrar um destino mais moderno...sem para tanto correr riscos. Nós deveríamos fazer um trabalho crítico nos perguntando: até que ponto podemos compartilhar? Participar? Sustentar? Criticar?

Robert K.: A escala de Euralille é estupefaciente. É a criação de uma prisão e...nós temos funcionado bem como prisioneiros. Esse tipo de coisa me coloca problema. Como eu posso me posicionar em relação a esse discurso? Eu sou crítico...colaborador... resistente...?

Rem K.: Cúmplice...

Robert K.: Eu digo “não”. Eu recuso. Eu não quero isso. Eu não quero que vejamos as pessoas assim. Mas como?...¹¹⁸

Toda uma vasta produção documentária que aborda o mundo urbano tem sido desprezada pela maioria dos estudos urbanísticos. Mesmo aqueles que tratam da relação entre cinema e cidade, privilegiam, quase sempre, o cinema de ficção¹¹⁹. Uma das mais prováveis explicações para esta situação seria a grande afinidade de olhares e atitudes entre urbanismo e ficção. De modo geral, ambos se apartam da vida ordinária da cidade, do corpo-a-corpo com seus “outros” anônimos, preferindo atuar através de modelos e representações, de projetos e planejamentos, tentando tudo controlar ao invés de dar livre curso, justamente o contrário do que costumam fazer muitos documentaristas.

Outra possível explicação para o grande interesse despertado pelas ficções, e a rejeição aos documentários, seriam as duras críticas que vários destes filmes – sobretudo a partir de 1960, ajudados pelo advento do som direto - vêm endereçando, direta ou indiretamente, parcial ou totalmente, ao urbanismo (aqui em seu modo de abordagem dominante, que chamamos de “orgânica”), questionando seus princípios e práticas, apontando suas contradições, denunciando sua ligação com os processos capitalistas de produção do espaço urbano e o descolamento do cotidiano ordinário dos habitantes¹²⁰.

Um dos raros trabalhos que buscaram aproximar e articular urbanismo e documentário foram duas pesquisas realizadas pelo IBAM - Instituto Brasileiro de Administração Municipal, através de Carlos Nelson Ferreira dos Santos, então chefe do Centro de Estudos e Pesquisas Urbanas (e justamente um dos maiores críticos do urbanismo orgânico)¹²¹. O objetivo dessas pesquisas era montar um banco de dados, ou “catálogo”, sobre as produções audiovisuais então disponíveis no Brasil que tratavam do meio urbano, contribuindo, de alguma forma, “para a promoção do debate dos temas abrangidos, facultando a difusão de

¹¹⁸ Trecho do debate entre Koolhaas e Kramer durante o encontro “*Architecte et cinéaste*”, organizado pelo Centro Georges Pompidou, Paris, em abril de 1998 (COPANS in URBANISME, 2003: 56). Com imagens desse evento e de alguns de seus filmes, Kramer realizaria “*City empires*” (FRA, 24’, 1998).

¹¹⁹ É o caso da recente “enciclopédia” “*La ville au cinéma*”, organizada por Thierry Pacquot e Thierry Jousse.

¹²⁰ Embora alguns filmes de ficção também criticassem fortemente o urbanismo - como os filmes de Francesco Rosi, “*Le Mani sulla città*” (ITA, 1963), de Jacques Tati, “*Mon oncle*” (FRA, 1958) e “*Playtime*” (FRA, 1967), e de Godard, “*Alphaville*” (FRA, 1965) e “*Deux ou trois choses que je sais d’elle*” (FRA, 1967) -, os mesmos são exceções, percebendo-se, com frequência, haver uma grande ressonância dos postulados e teorias do urbanismo na produção ficcional. Por outro lado, os documentários que mais interessam ou atraem os arquitetos e urbanistas são aqueles que seguem os regimes orgânicos, principalmente as sinfonias urbanas e suas atualizações (como “*Koyaaniskatsi*”) e o documentário com presença de uma voz de autoridade (como as biografias).

¹²¹ O pensamento urbanístico de Carlos Nelson é apresentado na PARTE 3.1 (138-148) do presente trabalho.

experiências e práticas detectadas nas áreas de desenvolvimento urbano, saneamento básico e habitação” (1987: XIII)¹²².

A primeira pesquisa, “Filmografia do habitat”, publicada em 1982, foi coordenada pela cineasta Tetê Moraes (com colaboração da arquiteta Maria João Pereira Bastos) e resultou num levantamento de 592 produções no formato película. A segunda, “Videografia do habitat”, publicada em 1987 e coordenada pelo próprio Carlos Nelson (com colaboração do antropólogo Arno Vogel, da socióloga Maria Laís Pereira da Silva e novamente de Bastos), era uma complementação a anterior, cadastrando 246 produções em vídeo. A quase totalidade da produção catalogada (tanto em película como em vídeo) era formada por documentários.

Este é um daqueles trabalhos que quando começam não têm mais fim, pois já se pode garantir que estará superado quando chegar a ser divulgado. Não há problemas, porém. É da natureza de um catalogo do gênero ser cumulativo. Daqui para a frente está indicado um caminho. Os que atuam sobre os meios urbanos ou os que estudam os resultados desta ação passam a contar com mais um instrumento. Poderão usá-lo para fins didáticos, para análises e reflexões. Movimentarão um acervo que, apesar de respeitável, permanece bastante ocioso, por falta de conhecimento e acesso. É possível que daqui por diante uma interação positiva: usuários devolvam a produtores, roteiristas e diretores os impactos recebidos. De posse desta opinião, os cineastas poderão reformular a aperfeiçoar os seus filmes, trazendo-os mais para perto de uma demanda concreta e potencializando o seu alcance. De qualquer forma, todos sairão lucrando (1982:V).

As pesquisas revelaram a existência, no país, de uma expressiva quantidade de filmes e vídeos documentários sobre o meio urbano, constituindo um acervo “mais extenso do que se pensava” e que, “não obstante se encontrar nos seus momentos iniciais de formação, tenderia a crescer rapidamente”, uma vez que seria “inevitável a popularização do uso do instrumento, pelas suas potencialidades como veículo de educação, informação e memória” (1987: V;XIII). A intenção era difundir os levantamentos junto a instituições e centros de distribuição audiovisual que haviam colaborado na pesquisa, o que, acreditavam, contribuiria para a ampliação gradativa dos catálogos¹²³.

¹²² O levantamento se dividia em três áreas de interesse - “Urbanismo”, “Saneamento básico” e “Habitação”. A área de Urbanismo englobava as seguintes entradas temáticas: cidades/região metropolitana, cidades/porte médio, cidades/outras, planejamento urbano, uso do solo, problemas sociais, transporte/trânsito, migração, meio ambiente, equipamentos urbanos, cultura popular, movimentos comunitários, cidades/bairros, criação artística, arquitetura/história, arquitetura/arquitetos. A de Saneamento subdividia-se em sistema de água, sistemas de esgotos, lixo, educação/medicina sanitária, e a de Habitação em política habitacional, favelas/periferia, conjuntos habitacionais, moradia urbana e rural.

¹²³ Entretanto, após a morte de Carlos Nelson, em 1989, ambas as pesquisas foram abandonadas e acabaram caindo no esquecimento.

Por outro lado, ao longo do século XX, o urbanismo recorreu inúmeras vezes ao documentário para expressar suas idéias e pontos de vista, para difundir seus discursos de poder, seus modelos de verdade. Não se trata aqui de biografias de profissionais¹²⁴, mas de filmes (muitos dos quais sem autoria conhecida) financiados por instituições públicas e privadas, municipalidades, associações ou empreendedores, tendo como intenção informar, educar, sensibilizar e, muitas vezes, convencer um público mais amplo sobre determinados aspectos e questões relativos à cidade ou ao próprio campo, contando com a participação de arquitetos-urbanistas como personagens, na elaboração do argumento ou do roteiro, e mesmo na direção. Entretanto, também esses documentários realizados para servirem ao próprio urbanismo ainda são muito pouco estudados, a maioria se encontrando abandonada, e alguns mesmo perdidos.

Uma das primeiras experiências de uso do documentário para veicular um pensamento urbanístico foi o curta brasileiro “As favelas” (10’, 1926), “confeccionado” por João Augusto de Mattos Pimenta – engenheiro, sanitarista, jornalista, corretor de imóveis e ativo membro do Rotary Club (instituição que financia o filme), com a finalidade de divulgar a sua campanha para a erradicação de favelas¹²⁵, em nome do Plano de Remodelamento do Rio de Janeiro¹²⁶. No dia de estréia do filme Mattos Pimenta pronuncia um discurso homônimo na sede do Rotary no qual faz um duro ataque às favelas, acusando-as de abrigarem vagabundos e bandidos “que levam a insegurança e a intranquilidade aos quatro cantos da cidade” e de

¹²⁴ Existe uma grande quantidade de documentários biográficos sobre arquitetos e urbanistas, normalmente aqueles considerados os mais importantes, segundo a história oficial do campo, como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, Louis Kahn, o casal Smithson, Frank Gehry, Rem Koolhaas, e, no Brasil, Lúcio Costa Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi. Recentemente, até uma figura marginal como o situacionista Constant foi tema do documentário “*Constant, avant le départ*” (Maarten Schmidt e Thomas Doebele, HOL, 81’, 2005). Embora tenha um inegável valor histórico, essa produção não será objeto de levantamento e análise no presente trabalho, pois não se enquadra na definição de documentário urbano, tendo seu foco na vida do profissional, não na cidade ou em sua atuação/intervenção nela.

¹²⁵ Mattos Pimenta, entre 1926-1927, empreendeu o que seria a primeira grande campanha contra as favelas no Rio de Janeiro. Segundo Valladares, a primeira exibição de “As favelas” provavelmente ocorreu no Hotel Glória, em 12/11/1926. O filme foi exibido várias vezes entre os anos 1926 e 1927, ficando em cartaz no então recém-inaugurado Cine Odeon, na Cinelândia. O presidente da República da época, Washington Luiz, viu o filme, em 1927, no antigo Theatro Capitólio, em Petrópolis. Esse documentário, o primeiro sobre favelas no Brasil, encontra-se atualmente desaparecido e, no final de 2004, a Prefeitura do Rio publicou decreto anunciando sua disposição em pagar R\$ 50 mil por uma cópia e R\$ 250 mil por sua versão original.

¹²⁶ Como conta Valladares, a solução para o problema das favelas proposta por Mattos Pimenta (divulgadas num folheto intitulado “Casas populares”) seriam algumas “medidas de salvação pública”, dentre as quais o controle e a fiscalização por parte da Prefeitura e do Departamento de Saúde Pública, impedindo a construção de novos casebres, junto com a construção de casas para proletários e asilos e colônias para inválidos, velhos e crianças desamparadas. As casas populares, levando “a marca da familiaridade de seu autor com o mercado imobiliário”, propunha substituir as favelas por conjuntos de prédios com seis andares, construídas por empreiteiras com financiamento do Banco do Brasil, sem nenhum ônus para o Tesouro. Os moradores, alçados à condição de proprietários, pagariam prestações equivalentes ao valor de um aluguel mensal (2004:16).

corromperem a bela paisagem carioca, agindo como “lepras da estética” (VALLADARES, 2004:15)¹²⁷.

Mattos Pimenta acreditava que imagens das favelas mostradas em um filme¹²⁸, se este fosse bem divulgado e respaldado por uma grande campanha, poderiam causar um grande impacto junto às elites cariocas - entre as quais, nessa época, ainda eram poucos os que “ousavam” subir os morros¹²⁹ - e, assim, conquistar a adesão das mesmas ao Projeto, com a garantia de que estava sendo mostrado “o espetáculo dantesco que presenciei na perambulação pelas novas favellas do Rio”¹³⁰. Embora não existam informações relativas à esse impacto, Valladares supõe que o filme tenha de fato dado um expressivo suporte à sua “cruzada contra a vergonha infamante das favelas” (VALLADARES, 2004:15-16).¹³¹

A série “*Neues bauen in Frankfurt am Main*” foi concebida por Ernst May para exibição na 2ª reunião do CIAM, realizada em Frankfurt, em 1929 (tendo por tema “*Die Wohnung fur das Existenzminimum*”). Os quatro curtas que integravam a série - “*Die Frankfurter Kleinstwohnung*” (6’,1928), “*Die Frankfurter Küche*” (8’,1928), “*Neues bauen in Frankfurt am Main*” (10’,1928) e “*Die Häurerfabrik des Stadt Frankfurt am Main*”

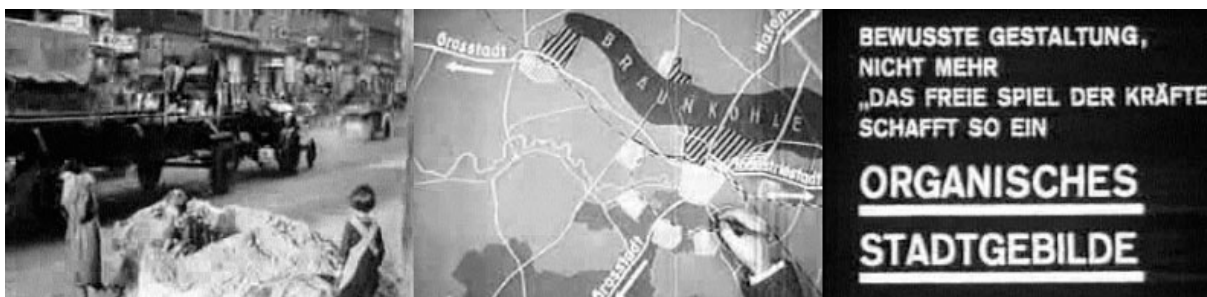
¹²⁷ “Antes mesmo de sua adoção (do plano de remodelamento do Rio de Janeiro) é mister se ponha um paradeiro imediato, se levante uma barreira prophylactica contra a infestação avassaladora das lindas montanhas do Rio de Janeiro pelo flagello das “favellas” — lepra da esthetica, que surgiu ali no morro, entre a Estrada de Ferro Central do Brasil e a Avenida do Cães do Porto e foi se derramando por toda a parte, enchendo de sujeira e de miséria preferentemente os bairros mais novos e onde a natureza foi mais prodiga de bellezas.” MATTOS PIMENTA, “As favellas”, discurso pronunciado em almoço no Rotary em 12/11/1926, e reproduzido nos principais jornais conservadores da época.

¹²⁸ A favela filmada por Mattos Pimenta foi o morro da Providência ou “da Favella”. A mesma vai ser novamente mostrada no cinema, poucos anos depois, em “A favela dos meus amores”(Humberto Mauro,BRA/RJ,1934), desta vez numa abordagem que lhe era bastante simpática, infiltrando uma trama ficcional no cotidiano da favela. Esse foi o primeiro filme de ficção ambientado numa favela “de verdade”. Entretanto, infelizmente, foi perdido num incêndio ocorrido na produtora Brasil Vita Filmes.

¹²⁹ Entre eles, intelectuais e artistas modernos, tanto brasileiros como estrangeiros, fato que começava a preocupar os grupos conservadores. Tanto que, junto com a reprodução do discurso de Mattos Pimenta, o jornal Correio da Manhã publica, em 18/11/1926, a seguinte nota: “Senhores, deplorável e incompreensível, nefasto e perigoso, é o hábito adquirido por certos intelectuais de glorificar as favelas e, dando prosseguimento a uma indescritível perversão de gosto, de descobrir beleza e poesia nesses aglomerados triplamente abjetos tanto quanto anti-estéticos, antissociais e antihigiênicos. Ridícula e revoltante é a tendência que se acentua entre nós, instigados por certos espíritos boêmios, de aceitar as favelas como uma de nossas características, como uma instituição feliz e interessante, digna de ser legada a nossos descendentes como uma tradição nacional. Não!” (JACQUES, 2001:72-79).

¹³⁰ Valladares conta que Mattos Pimenta tinha já em mãos fotos das favelas, sobretudo de crianças, mas preferiu usar as imagens cinematográficas, julgando-as mais eficazes no engajamento do público.

¹³¹ O Projeto de Remodelação foi levado adiante, sendo escolhido para sua execução o urbanista francês Alfred Agache, que viria ao Rio de Janeiro, pela 1ª vez, em 1927. Poucos anos depois, por uma série de problemas, acabou sendo arquivado. A erradicação das favelas tornou-se, entretanto, um procedimento recorrente em sucessivos governos brasileiros, pelo menos até o início dos anos 1980, e tema de muitos documentários realizados posteriormente.



“Die Stadt von morgen. Ein film von Städtebau”

A revista “*L’Architecture d’aujourd’hui*”, logo quando é fundada, em 1930 (por Auguste Perret e Robert Mallet-Stevens), encomenda três filmes ao cineasta Pierre Chenal, para divulgação da nova arquitetura francesa (e de si própria): “*Trois chantiers*” (1930)¹³³, “*Batir*” (11’, 1930) e “*Architecture d’aujourd’hui*” (18’, 1930), exibidos pela 1ª vez no cinema Rialto em Paris, em maio de 1931. Os dois últimos, realizados com colaboração de Le Corbusier, no roteiro, comentário e ainda como personagem (além da trilha musical ser de seu irmão, Albert Jeanneret), mostram a arquitetura moderna de Corbusier, Pierre Jeanneret, Mallet-Stevens e dos irmãos Perret, a técnica do concreto armado, e, no final, fazem a apresentação do Plano Voisin para Paris, elaborado em 1925 por Corbusier.



“Batir”



“Architecture d’aujourd’hui”

¹³³ Tudo indica que não restaram cópias desse filme, que mostrava a construção de três pontes em concreto armado na França.

Num momento de grande disputa interna pela liderança do CIAM, entre os grupos alemão e francês - que apresentavam pontos de vista divergentes em relação a várias questões debatidas nos congressos -, o cinema acabou se tornando uma das arenas desse confronto: o filme “*Architecture d’aujourd’hui*” teria sido uma resposta, ponto a ponto, dos franceses, através de Le Corbusier, ao filme de May - um dos principais representantes alemães - que havia sido realizado dois anos antes (REDIVO, <http://www.parametro.it/architettando09.htm>).¹³⁴

Contraponto, na França, ao racionalismo de Corbusier e seus colegas, e fora do CIAM, Marcel Poëte também escreveu o roteiro e o comentário de dois filmes, ambos dirigidos por Hetienne De Lallier - “*Vingt siècles d’histoire de Paris*” (1935), perdido, e “*Pour mieux comprende Paris*” (5’,1935). Sintetizando sua teoria da cidade como “organismo vivo”, Poëte mostra neste filme como Paris se formou e se desenvolve “pouco a pouco, através dos séculos”¹³⁵, possibilitando uma viagem no tempo que o habitante também poderá fazer “se aprender a reconhecer os signos dos períodos que produziram os edifícios onde vive ou percorre nas suas jornadas cotidianas, durante a vida ininterrupta da cidade”.



“*Pour mieux comprende Paris*”

Na Inglaterra, nessa mesma década de 1930, a produção documentária, bastante institucionalizada, volta-se para os problemas sociais - dentre os quais os da cidade -, num sutil balanço entre “instrução, diversão e evangelização”. Parte desta grande produção –

¹³⁴ Alessandra Redivo conta que existem duas versões de “*Architecture d’aujourd’hui*”, Uma de 18’ e outra mais curta, de 14’, possivelmente montada pelo próprio Corbusier. Nesta versão, são mostradas apenas obras do arquiteto-urbanista suíço, feitas em colaboração com Jeanneret, numa sequência que corresponde aos temas dos 4 primeiros CIAMs. O filme inicia-se com a teoria de “*Vers une architecture*” (declaração dos princípios e intenções, 1º CIAM, 1928), em seguida mostra alguns exemplos de habitação unifamiliar, como a Villa Savoy em Poissy (a “unidade mínima de habitação”, 2º CIAM, 1929), depois a “Cité Fruges”, um bairro operário em Pessac (o “bairro popular”, 3º CIAM, 1930), e conclui com o Plano Voisin (a “cidade funcional”, 4º CIAM, 1933).

¹³⁵ Produzido por uma companhia privada francesa, a Atlantic Film. parece que esse filme teve um certo sucesso na época, uma vez que Poete redige, na sequência, o roteiro de “*Paris au fil des heures*” para exibição da feira de Bruxelas. Entretanto, por falta de recursos, não foi realizado (CIACCI,1998).

sobretudo entre 1935 (após a grande repercussão pública de “*Housing problems*”) e o início da década de 1950, servia à estratégia de colocar, para um grande público, o planejamento urbano¹³⁶ - incluindo aí os projetos e programas habitacionais - como agente de transformação social, uma atividade vital para a reconstrução das cidades e para a recuperação do país (GOLD e WARD,1997: 76).

Podemos destacar, desta produção, os documentários “*The great crusade: the story of a million homes*” (Fred Watts,18’,1937), com produção da Pathé Films, e “*Housing progress*” (Matthew Nathan,1937,20’), financiado pelo *Housing Center* (órgão independente fundado em 1934 para informação, publicidade e pesquisa sobre habitação), ambos muito próximos de “*Housing problems*”, tratando da erradicação de cortiços em várias cidades inglesas e da transferência dos moradores para novos conjuntos habitacionais; financiado pela *Gas Light and Coke Company*, “*Kensal House*” (Frank Sainsbury,11’,1937) enaltecia as virtudes de um conjunto habitacional experimental, projetado pelo arquiteto Maxwell Fry na área do antigo gasômetro de Londres; “*The city*” (Ralph Elton,ING,20’,1939), produzido por Alberto Cavalcanti para a GPO Unit, trazia o arquiteto-urbanista Sir Charles Brassey apresentando o relatório que realizara um ano antes - o “*Bressey Report*” - sobre o tráfego na região metropolitana de Londres, aproveitando para clamar por sua implementação¹³⁷; encomendas do Ministério da Informação à produtora Strand Films, e com comentários escritos pelo poeta Dylan Thomas, “*New towns for old*” (John Eldridge,6’,1942) comparava a degradação dos cortiços na cidade industrial de Sheffield ao progresso dos projetos urbanísticos e habitacionais nos subúrbios, com uma breve análise da aplicação do zoneamento, enquanto “*When we build again*” (Ralph Bond,27’,1943), exibindo planos e maquetes do arquiteto Thomas Sharp, difundia os princípios urbanísticos de Bournville - um dos exemplos pioneiros do movimento das cidades-jardins inglesas, iniciada em 1879, segundo projeto de George Cadbury -, fazendo crer que “nada é tão bom para as pessoas: o futuro pertencerá a eles”; também financiado pelo Ministério da Informação, “*Proud city – A plan for London*” (Ralph Keene,26’,1945) – considerado “o discurso cinemático mais consistente sobre planejamento urbano como ciência aplicada” (GOLD e WARD,1997:67), serviu para J.H.Forsthshaw

¹³⁶ O termo “planejamento urbano” costuma ser utilizado pelos ingleses em lugar de urbanismo, seguindo a tradição de Patrick Geddes.

¹³⁷ O plano de Bressey (realizado em colaboração com Sir Edwin Lutyens), representativo do pensamento urbanístico funcionalista, propunha um novo sistema de vias radiais internas e externas, viadutos cruzando a cidade, túneis, rotatórias em vários níveis e cruzamentos em trevos. O visionário, entretanto, é novamente frustrado: observando morosamente o trânsito da janela do seu escritório, Bressey, ao final do filme, lamenta que, naquela noite, iria levar uma hora para chegar em sua casa. Se seu plano já tivesse sido implementado, não levaria mais que 15 minutos (GOLD e WARD, op.cit.:71).

(arquiteto chefe da cidade) e “a autoridade britânica em planejamento urbano”, o “mundialmente famoso” Sir Patrick Abercrombie explicarem seu projeto de reconstrução e reurbanização de Londres no pós-guerra, definido como uma nova guerra “contra decadência, sujeira e ineficiência”, em nome “da ordem e da dignidade”; Abercrombie também participa de “*The way we live*” (Jill Craigie,64’,1946)¹³⁸, sobre a reconstrução de uma devastada Plymouth, a partir do ponto de vista de uma família fictícia, que, supostamente, teve a casa destruída¹³⁹; “*Land of promise*” (Paul Rotha,66’,1946) também utilizava elementos ficcionais para mostrar as casas populares “como eram”, “como são” e “como poderiam ser”; e “*Home of your own*” (Tony Thompson,22’,1951) promovia Hemel Hempstead, uma das cidades planejadas que surgiram ao redor de Londres (a partir do *New Towns Act* de 1946), sendo uma encomenda da corporação de desenvolvimento local para atrair possíveis investidores e futuros habitantes¹⁴⁰.

Cena do filme e filmagem de “*The way we live*”



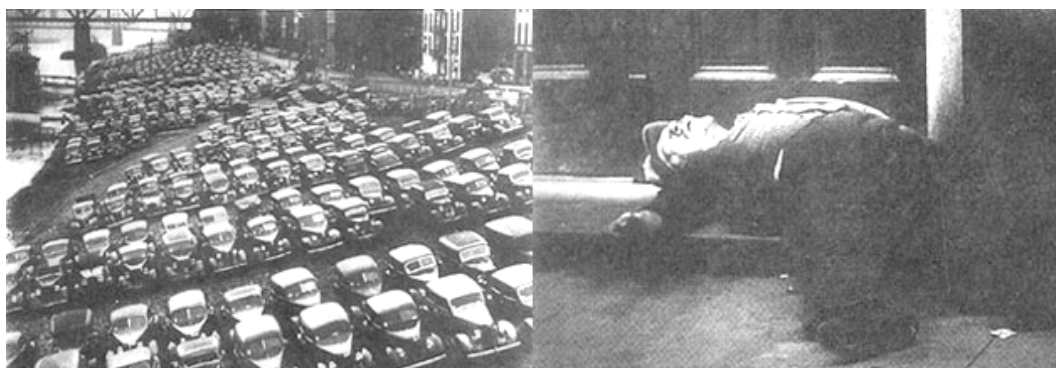
Realizado por documentaristas ligados ao “Frontier Film”, e alinhado com a política do *New Deal*, “*The city*” (Ralph Steiner e Willard Van Dyke,EUA,44’,1939) - com roteiro de

¹³⁸ Se no filme anterior Abercrombie era tratado como um cientista e chefe de equipe, aqui surge como herói e gênio do planejamento urbano, um artista solitário e visionário, que “tira sua inspiração do espírito dos lugares onde trabalha”, possuindo o dom de “ver além dos erros do presente para revelar um amanhã melhor”. O filme começa com o seguinte comentário *off*: “Os heróis ou vilões (do filme), de acordo com nosso ponto de vista, são dois homens com um plano: James Paton Watson, o Engenheiro da cidade, e o professor Patrick Abercrombie. O que eles tem a dizer é algo sobre um desafio ao modo pelo qual vivemos” (GOLD e WARD, op.cit.:75-76), 52’), sobre uma outra cidade devastada pela guerra e seus habitantes, Dubrovnik, na antiga Iugoslávia.

¹³⁹ A feminista Craigie decidira fazer o filme após visitar Plymouth, destruída por bombardeios na 2ª guerra mundial, e perceber que a população estava bastante confusa em relação ao projeto de reconstrução. O filme teria batido recordes de audiência na cidade. Entretanto, frustrada com a falta de apoio da indústria cinematográfica para cineastas mulheres, a partir da década de 1950 Craigie abandonaria a direção, dedicando-se apenas a escrever roteiros. Ela só voltaria a dirigir mais de quarenta anos depois, naquele que seria seu último filme, “*Two hours from London*” (ING, 52’,1995), sobre uma outra cidade devastada pela guerra e seus habitantes, Dubrovnik, na antiga Iugoslávia. In <http://www.screenonline.org.uk/film/id/582163/index.html>.

¹⁴⁰ Cada uma das novas cidades tinham a sua *Development Corporation*, comissionada por arquitetos e urbanistas, para construir e gerenciar o desenvolvimento físico, econômico e social do novo empreendimento por um período de aproximadamente 25 anos.

Pare Lorentz e Henwar Rodakiewicz e comentário escrito por Lewis Mumford (baseado em seu livro “The culture of cities”, lançado em 1938) - discutia a “crise” da cidade moderna americana (tanto a cidade industrial como a megalópole), seus problemas de engarrafamento, poluição, insalubridade e superadensamento habitacional, isolamento e alienação, enquanto mostrava aspectos (sempre positivos) da vida nas novas cidades construídas nos subúrbios, nos moldes das cidades-jardins – apresentadas como a “solução”. Ao final, incita o espectador para fazer sua escolha: “cada uma é real, cada uma é possível”. O filme foi realizado para exibição na exposição internacional de Nova York em 1939, com financiamento do *American Institute of City Planners*, através da sua produtora, a Civic Films, criada por incentivo de Clarence Stein, autor, junto com Henry Wright, do projeto de Radburn (cidade-jardim que aparece diversas vezes no filme) e amigo de Mumford¹⁴¹ (PACQUOT in JOUSSE e PACQUOT, 2005:118-119).



“The city”

No Brasil, durante o período da ditadura Vargas, paralelamente aos documentários realizados pelo INCE, os filmes do Cine Jornal Brasileiro - CJB, produzidos entre 1937 e 1945 (inicialmente através do Departamento Nacional de Propaganda - DNP (transformado, dois anos depois, no Departamento de Informação e Propaganda – DIP), visavam a difusão e a propaganda das ações e da ideologia do Estado Novo, funcionando como instrumento de formação, disciplinarização e uniformização da população urbana do país, tendo veiculação obrigatória nas sessões de cinema. Temas urbanísticos como a realização de obras viárias e de “embelezamento”, a construção de “casas populares” para trabalhadores e a “luta contra as

¹⁴¹ O filme engaja-se na divulgação do ideário da Regional Planning Association of América - RPAA, entidade fundada por Stein, Wright e Mumford.

favelas” costumavam ser abordados por esses filmes¹⁴². A partir de 1945, com a extinção do DIP, os cinejornais passam a ser produzidos pela Agência Nacional de Notícias¹⁴³.

Dentro do clima de crítica e da vontade de renovação que invadiu o campo do urbanismo na década de 1950, o italiano Giancarlo De Carlo - um dos membros do Team X -, Carlos Doglio e Ludovico Quaroni conceberam uma série composta por três documentários - intitulada “*Trilogia*” - para exibição na X Trienal de Milão, em 1954. “*Cronache dell’urbanistica italiana*” (Nicolo Ferrari, 10’), com colaboração de Doglio no roteiro e na montagem, descreve a situação miserável das cidades italianas, resultado da guerra mas também “de um longo período de administrações ruins e insensíveis aos problemas reais do país”, e cuja reconstrução deveria ser orientada por um planejamento urbano não mais autoritário, mas “articulado e difuso”. O filme termina afirmando que só através da participação das pessoas, “que conhecem os problemas da sua vida e de seu trabalho”, o planejamento urbano poderia “tornar-se um instrumento de todos e não uma arma de poucos”.



“*Cronache dell’urbanistica italiana*”

¹⁴² A demolição da Esplanada do Castelo, no Rio de Janeiro, para a abertura da Avenida Presidente Vargas, foi assunto de vários reportagens do CJB; uma outra, intitulada “Remodelação da velha capital baiana”, mostrava uma nova avenida “rasgada” em Salvador. Duas, realizadas em 1942 (sob o tema geral “Assistência Social”) foram dedicadas à erradicação de favelas, no caso a do Largo da Memória, no bairro da Gávea, também na então capital federal: na 1ª - chamada “A caminho de uma solução social do problema das ‘favelas’” -, viam-se imagens da “miséria” nas “velhas favelas dos morros cariocas”, casas improvisadas de madeira, telhados de zinco seguros por pedras, uma gaiola de passarinhos pendurada, um varal de roupas, crianças descalças. Como contraponto, é mostrado o novo conjunto habitacional construído pela Prefeitura para abrigar os favelados, o Parque Proletário da Gávea – blocos de galpões em madeira, com árvores recém-plantadas e, novamente, uma gaiola de passarinhos. O locutor diz: “A Municipalidade do Rio de Janeiro está pondo em execução um largo plano de assistência social, fazendo derrubar os pardieiros para por em seu lugar casinhas novas e saudáveis nas quais os habitantes dos morros encontram moradias dotadas de melhores condições de higiene e contorto, dentro de um sistema mais integrado na vida e nos hábitos regulares da cidade”. Na 2ª reportagem – “O combate as ‘favelas’ apresenta seus primeiros e convincentes resultados”, feita cerca de 60 dias depois, era mostrada a identificação dos moradores, a mudança para os galpões (num local não precisado), a visita da comitiva do prefeito Henrique Dodsworth (com uma aula de ginástica para as crianças e adolescentes) e, no fim, a destruição da “chaga social”, com a favela sendo consumida pelo fogo (SOUZA, 1989; 1990: 415-417). A favela do Largo da Memória foi o assunto da primeira tese sobre favela no Brasil, escrita em 1942, de autoria da assistente social Maria Hortência do Nascimento e Silva (VALLADARES, 2004: 21).

¹⁴³ Em 1985, com o fim da ditadura militar, os cinejornais deixam de ter exibição obrigatória. No início dos anos 1990, já não eram mais produzidos no país.

“*La città degli uomini*” (Michele Gandin,10’), com roteiro de Gandin, De Carlo e Elio Vittorini, ressalta as contradições da cidade, criada pelo homem e que havia se voltado contra ele. De um lado, uma “má habitação, trabalho sem alegria, mortificação, miséria, angústia”; de outro, “esperança, abertura, impulso à comunicação e à liberdade”, o que a tornava a “única força viva do mundo contemporâneo”. A mensagem final é de que a grande cidade não pode destruída por causa de seus males, pois “só na cidade se pode trabalhar para ajudar os homens a viverem melhor”.



“*La città degli uomini*”

“*Una lezione di urbanistica*” (Geraldo Guerrieri,10’), tendendo mais à ficção que ao documentário, foi escrito por Guerrieri, de Carlo, Maria Luisa Pedroni e Jacques Lecocq. Último filme da série, e também o mais ruidoso e polêmico, conta a história de um homem que “sofria de todos os males causados pelos imóveis construídos segundo o critério da existência mínima, da congestão do tráfego, da ausência de serviços, da deterioração das paisagens, da ausência de arquiteturas agradáveis” (DE CARLO apud PACQUOT in JOUSSE e PACQUOT,2005:121). Três urbanistas surgem, um após outro, propondo diferentes remédios: o primeiro, um arquiteto, queria impor sua teoria estética pré-concebida, sem se dar conta que “a forma do espaço e a vida dos homens que o habitam são reciprocamente determinados”; o segundo, um técnico, pensava em intervir na cidade por medidas draconianas e simplistas, sem indagar “os valores secretos do ambiente” e ignorando “a complexa rede de relações que unem cada fato do tecido urbanístico”. O terceiro, o professor, demonstrava um “igual desprezo pela intuição e pela consciência empírica”, acreditando que, para conhecer a cidade, “bastava isolar seus fenômenos e submetê-los à pesquisa científica”. Venerador de análises, de estatísticas, de regulamentações, esse último tentava fazer do habitante “um autômato”, mas, contou De Carlo, este conseguia escapar “rumo a um futuro onde ele poderia agir por si, sem os conselhos, os ardis e as violências dos urbanistas” (apud JOUSSE e PACQUOT,2005:121). Entretanto, o narrador deixa um alerta para o espectador:

“Atenção, homem, que isto não aconteça porque é o perigo mais grave! Precisa proteger-se dos urbanistas abstratos e autoritários. A ação urbanística é necessária mas deve aceitar os fenômenos em toda sua viva complexidade e ser apoiada pela participação e pelo consenso de todos”.



“Una lezione di urbanistica”

Eu não consigo me lembrar de qualquer outra circunstância que tenha provocado tanta raiva entre os arquitetos e planejadores italianos quanto esse filme, que contribuiu para aumentar a aversão da Academia a mim, determinada a não me admitir em suas fileiras pelas minhas posições heterodoxas e embaraçosas. Cada um dos meus obstinados detratores curiosamente identificavam a si próprios com uma das três figuras do filme. (...) contudo, as identificações eram infundadas, pois, como acontecia nos romances, as personagens tinham simplesmente poucas referências às pessoas reais conhecidas pelo autor, sem entretanto coincidir totalmente com nenhuma delas. Portanto, não havia referências a ninguém: a importância do filme residia na representação de três “inconclusivas” atitudes do urbanismo da época. Três atitudes que tendiam à especialização, escapando da sua atenção os problemas reais e mais urgentes da sociedade.

Vendo os três filmes de novo, eu tenho sentimentos variados - eu fico muito satisfeito com o que foi feito e também triste de não ter ido mais além e dito mais que do eu disse, porque não havia tempo para acrescentar algo mais. Mas os filmes devem ser considerados assim, por aquilo que disseram, por conseguinte intervindo e estimulando um debate. Provavelmente nada mais pode ser exigido deles. Dessa forma, esses filmes podem talvez ter um significado para as novas gerações, apontando para eles um caminho ainda não completado, uma vez que nós ainda nos confrontamos com os problemas levantados e apresentados em cada um dos filmes. (DE CARLO, 2003)¹⁴⁴.

¹⁴⁴ “I can't remember any other circumstances that aroused the same anger as this film among Italian architects and planners: this film contributed to increase Academe's aversion to me, determined not to admit me to its ranks because of my heterodox and embarrassing positions. Each of my obstinate detractors identified himself oddly with one of the three characters of the film (...) Then identifications were unfounded however, since as happens in novels, the characters have simply a few references to real people known by the author, without nevertheless fully coinciding with any of them. So there were no references to anyone: rather the importance of the film resided in the representation of three "inconclusive" attitudes of the urbanism of the period. Three attitudes that tended toward specialization, expunging from their attention the real and most urgent problems of society.

Seeing the three films again I have mixed feelings - I'm fairly satisfied for work done and I'm also sorry I didn't go further and say more than I said then, because I had no time to add more. But the films must be taken like that, considered for what they said then intervening and stimulating a debate in the historical and cultural phase in which they intervened. Probably more cannot be asked of them. So these films may have perhaps a meaning

Também alguns dos filmes realizados pelo situacionista Guy Debord - mais especificamente “*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*” (FRA,20’,1959), “*Critique de la separation*” (FRA,20’,1961), “*La société du spectacle*” (FRA,90’,1973)¹⁴⁵ e “*In girum imus nocte et consumimur igni*” (FRA,105’,1978) - faziam, como nos textos escritos, uma crítica radical ao urbanismo e que era estendida ao próprio cinema, acusados de serem instrumentos de alienação a serviço do capitalismo e sua “sociedade do espetáculo”. Os documentários de Debord caracterizavam-se pela presença marcante de um comentário em *off* (falado na maioria das vezes pelo cineasta, num tom propositadamente indiferente e entediante) e pela combinação de material filmado com *détournement* de propagandas, cenas de filmes, e atualidades - ou seja, a apropriação desviante de imagens preexistentes, procurando dar-lhes um outro sentido, ou revelar uma verdade mais profunda que as mesmas ocultavam.



“*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*”



“*La société du spectacle*”

for the younger generations, pointing out to them a path not yet completed, since we are still faced with the problems selected and presented in each of the films.”

¹⁴⁵ Realizado a partir do livro de Debord “A sociedade do espetáculo”, publicado em 1967, cujo texto é o comentário do filme,

O projeto da cidade utópica de Nova Babilônia - idealizada por Constant e motivo da sua ruptura com Debord e os outros integrantes do grupo, em 1960, viria a ser revisitado no recente “*New Babylon de Constant*” (Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth, HOL, 13’, 2005), composto por *travellings* pelas maquetes da cidade, intercalados por imagens do arquiteto em 1962, contando como seria a vida dos “novos babilônicos”.

Se na Europa e nos EUA as décadas de 1950 e 1960 foram de fortes críticas ao funcionalismo, no Brasil, diferentemente, esse período correspondeu ao seu apogeu, com a inauguração de Brasília, em 1960 - um dos raros exemplos completos de “cidade funcional”, criada num momento onde esse modelo já havia sido questionado e superado dentro do próprio CIAM (MUMFORD, 2000:269-270). Brasília viria ser tema ou inspiração para a realização de vários documentários que, num primeiro momento, corroboravam os discursos dominantes no campo. Este era o caso de “Brasília, planejamento urbano” (Fernando Coni Campos, BRA/DF/RJ, 15’, 1964) contou com a orientação de Lúcio Costa, e da colaboração de sua filha, Maria Lúcia Costa,¹⁴⁶ para apresentar o plano urbanístico da cidade e os edifícios destinados às instalações governamentais, além das residências e o pequeno comércio nas superquadras.

“Brasília, contradições de uma cidade nova” (Joaquim Pedro de Andrade, BRA/RJ/DF, 22’, 1967), com roteiro baseado em depoimentos de Costa e Niemeyer e escrito pelo cineasta em colaboração com o arquiteto Luis Saia¹⁴⁷ e Jean-Claude Bernadet (também assistente de direção), desenrolava-se em torno da seguinte questão: “Uma cidade inteiramente planejada, criada em nome do desenvolvimento nacional e da democratização da sociedade, poderia reproduzir as desigualdades e a opressão existentes em outras regiões do país?” O documentário expunha as contradições da nova capital do país, contrapondo o plano - piloto às cidades - satélites, às áreas informais dos migrantes nordestinos, a arquitetura suntuosa projetada por Oscar Niemeyer às habitações populares¹⁴⁸. O comentário final

¹⁴⁶ O baiano Campos trabalhara como desenhista no Departamento de Urbanismo da Novacap, onde ficava o escritório de Costa, no fim dos anos 1950, durante o desenvolvimento do plano de Brasília, e, no início dos anos 1960, com o designer Aloísio Magalhães.

¹⁴⁷ Saia era, na época, diretor da regional paulista do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN (cargo que exerceu de 1938 - quando substituiu a Mário de Andrade - até 1975, quando veio a falecer), órgão ao qual era muito ligado Lúcio Costa. Vale ressaltar ainda que o cineasta Joaquim Pedro de Andrade era filho de Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador do SPHAN (em 1937) e seu presidente por cerca de 30 anos, e muito próximo de Costa e Niemeyer.

¹⁴⁸ O filme resultou de um convite feito a Andrade por dois diretores da filial brasileira da Olivetti, disposta a fazer um documentário sobre a construção de Brasília. Segundo Bernadet, o roteiro, escrito com toda liberdade, fora aprovado em São Paulo e na Itália, mas, quando o filme ficou pronto, a direção da empresa havia mudado e,

respondia à questão-chave do filme, com uma crítica, ou melhor, uma auto-crítica, ao distanciamento dos arquitetos, urbanistas e, de modo geral, dos artistas em relação ao “povo”:

Brasília foi a grande oportunidade que se abriu à arquitetura brasileira: uma cidade inteira a ser feita desde o começo, dentro de uma moderna técnica urbanística e com total liberdade imaginativa. Ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram e os que a ela ainda hoje acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo. O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais. Mas, à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava contê-los. São problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nesta, generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza. É preciso mudar essa realidade para que no rosto do povo se descubra quanto uma cidade pode ser bela.



“Brasília, contradições de uma cidade nova”

não querendo criar constrangimentos com o governo militar (o que certamente aconteceria pelo conteúdo político do filme), este foi recusado e vetado para exibição em circuito comercial - mesmo assim, foi exibido clandestinamente no Festival de Brasília de 1967 (BERNADET, 1979: 55-56). Os negativos também acabaram desaparecendo, restando apenas duas cópias do filme. Durante essa crise, Andrade teria procurado Niemeyer para ajudá-lo, mas o arquiteto, não concordando com o sombrio prognóstico feito para a cidade, negou-se a escrever uma carta de apoio ao filme. Mais tarde, reconheceria para Andrade que ele tinha razão.

Entretanto, esse distanciamento, assim como a separação que lhe subjazia, eram, contraditoriamente, compactuados e reforçados pelo filme, seja no conteúdo abordado - por exemplo, ao desconsiderar as contradições internas ao plano urbanístico da cidade ou a natureza autoritária do seu discurso ideológico e utópico - seja na sua forma de expressão, uma variação do modelo sociológico. Durante boa parte do tempo, as imagens eram conduzidas por um comentário *off* na voz do poeta Ferreira Gullar (com fundo da música instrumental de Eric Satie), que ainda se apresentava como “voz do saber”, uma fala de autoridade e competência, informando, avaliando e julgando, alheia e separada daquilo que era filmado (embora a câmera de Affonso Beato se mostrasse bem mais envolvida). Esse comentário era suspenso para mostrar o som dos ambientes filmados, para algumas entrevistas – objetivas - com funcionários públicos e candangos (com os entrevistadores aparecendo na tela), e pela música “Viramundo” (de Capinam e Gilberto Gil), cantada por Maria Bethânia, momentos em que o filme mais se aproxima das propostas do cinema direto e do cinema-verdade.

No clima de euforia que imperava no campo da arquitetura e do urbanismo brasileiros durante a fase pós-Brasília, surgem ainda os documentários “Rio, uma visão do futuro” (Xavier de Oliveira, BRA/RJ,11’,1966), expondo o projeto de verticalização do Rio de Janeiro idealizado pelo arquiteto Sérgio Bernardes, apontado como solução para os problemas urbanísticos da cidade; “A cidade cresce para a Barra” (Paulo Roberto Martins, BRA/RJ,10’,1970), sobre o plano de Lúcio Costa para a Barra da Tijuca, região da cidade do Rio de Janeiro na época completamente deserta, representativo, pelo ponto de vista do filme, das mais modernas concepções de arquitetura, urbanismo e paisagismo, e que resolveria, inclusive, os problemas de poluição e superpopulação da cidade (Martins, arquiteto de formação, ganhou, com esse filme, o prêmio anual do IAB); “Curitiba, amanhã” (Sylvio Back,BRA/PR,1965), coincidindo com a apresentação do Plano Preliminar de Urbanismo - PPU para Curitiba (orientado pelo ideário funcionalista), especulava sobre as perspectivas de futuro para a cidade, enquanto “Curitiba, uma experiência em planejamento urbano” (Sylvio Back,BRA/PR,9’,1974), mostrava as mudanças sofridas na cidade, de sua fundação até o início dos anos 1970, período de profundas transformações urbanísticas, realizadas segundo as diretrizes do PPU.

A política de remoção de favelas empreendida no país na década de 1960 - com grande suporte do governo federal sob ditadura militar (através da CHISAM) e do Banco Nacional de

Habitação – BNH - foi o tema de “Vida nova sem favela” (4’,1971), produzido pela Agência Nacional para o cinejornal “Brasil Hoje”, um documentário institucional propagandístico que apresentava, sem crédito de diretor, a versão oficial da remoção de 35 mil famílias moradoras de favelas na valorizada zona sul carioca, no final da década de 1960, para conjuntos habitacionais (entre os quais o de “Cidade de Deus”) situados em áreas distantes, isoladas e inóspitas. Embora o filme se inicie e termine ao som de “O morro não tem vez” (de Tom Jobim e Newton Mendonça), e o comentário (na voz empostada do locutor Alberto Curi), advirta que “o local da favela pode ser bonito”, são enfatizados apenas seus aspectos negativos, como insalubridade e situações de risco, motivos pelos quais precisava ser erradicada. Era a velha fórmula: a favela era mostrada como um “problema” (que, afirmavam, “felizmente tendia a desaparecer”) cuja “solução” era o conjunto habitacional projetado nos padrões da arquitetura moderna nas periferias das grandes cidades, um “símbolo de modernidade” que garantiria uma “vida nova” e melhor aos ex-favelados.

O BNH, responsável, entre 1964 a 1986, pela elaboração e implementação de programas e projetos habitacionais no país, também financiaria a produção de uma série de documentários para divulgar de suas ações, como “A mudança” (Julio Mendes Heilbron,12’, 1970/73), “Sua casa, seu mundo” (Julio Mendes Heilbron,11’,1972), “Isto é Brasil” (1972,45’), “BNH no desenvolvimento brasileiro” (9’,1973) e “Casa própria, construção de um sonho” (30’,1974).

Já no final da ditadura, durante a “abertura política”, o BNH encomendaria à Embrafilme um documentário com a finalidade de registrar vários tipos de iniciativa de moradia popular - previamente intitulado “Soluções espontâneas de habitação”. Mas “Em cima da terra, em baixo do céu” (Walter Lima Jr., BRA/RJ,42’,1982)¹⁴⁹ acabou sendo uma reflexão em torno das formas de moradia popular, fazendo uma crítica à padronização dos conjuntos habitacionais construídos pelo próprio BNH e valorizando a criatividade presente nas favelas espalhadas pelo país. O órgão, insatisfeito com o resultado, exigiu os negativos. Entretanto, lhe foi entregue apenas uma cópia, enquanto uma outra seria enviada à CNBB, que além de salvar o filme, lhe conferiu o Prêmio Margarida de Prata de 1982 (MATTOS,2003:257-258).

¹⁴⁹ O título surgiu casualmente da pergunta de Lima Jr. a um engraxate de Curitiba - “aonde você mora?” -, e ele lhe respondeu “Por aí. Em cima da terra, em baixo do céu” (MATTOS, 2003:257).

A década de 1970, no país, caracterizou-se também pelo fortalecimento de associações de moradores, temerosas de novas remoções e outras intervenções urbanísticas autoritárias impostas pelo poder público, e de movimentos de luta por moradia - os chamados “movimentos sociais urbanos” (FERREIRA DOS SANTOS, 1981: 20-25). Instaurava-se, paralelamente, uma mudança de olhar e de práticas dentro do próprio campo da arquitetura e urbanismo, surgindo um interesse e um respeito tanto pelos espaços e ambientes populares, construídos pelos próprios habitantes, à margem do sistema habitacional e urbanístico dito “formal”¹⁵⁰, como pelas suas formas de apropriação e uso. Esses vão ser os temas de vários documentários realizados nesse período, alguns deles vinculados a trabalhos acadêmicos ou institucionais, como “Fim de semana” (Renato Tapajós, BRA/SP, 30’, 1976)¹⁵¹, ligado à pesquisa “A produção da habitação na periferia da Região Metropolitana de São Paulo”, realizada por Ermínia Maricato, investigando a auto-construção de moradia popular na periferia da Grande São Paulo. Passados alguns anos, Tapajós comentaria essa experiência:

Quando o filme ficou pronto, eu fiquei profundamente chocado com o resultado na medida em que o que tinha força no filme não era a tese. Ela atrapalhava. O que conferia ao filme algum tipo de vitalidade era justamente o que corria à margem da tese. Essa experiência me levou, a partir aí, a tentar conciliar duas coisas: de um lado estar aberto para o que está acontecendo no instante da filmagem e procurar uma visão descomprometida e propositadamente ingênua diante dos acontecimentos. E, ao mesmo tempo, ter alguma coisa capaz de nortear uma filmagem (1986:76)¹⁵².

Maricato, um pouco depois, dirigiria e produziria seu próprio filme, “Loteamento clandestino” (BRA/SP, 27’, 1979), para a pesquisa “Loteamentos irregulares na periferia da Região Metropolitana de São Paulo”, mostrando a luta dos moradores da periferia da Grande São Paulo pelo direito à moradia, que lhes seria garantida pela obtenção das escrituras de seus lotes.

Contando com a participação de Carlos Nelson Ferreira dos Santos na elaboração do roteiro, “Quando a rua vira casa” (Tetê Moraes, BRA/RJ, 21’, 1980-1981) mostrava e discutia o lazer popular no Catumbi, e a luta dos seus moradores para impedir a destruição do bairro por um plano urbanístico. Esse documentário foi realizado para a pesquisa “Espaço social e

¹⁵⁰ Como veremos no Capítulo 3.1, a experiência pioneira foi a urbanização de Brás de Pina.

¹⁵¹ Tapajós havia estudado engenharia no início dos anos 1960, e estreara no cinema com “Vila da Barca” (BRA/PA/SP, 10’, 1965) que, filmado despretensiosamente na favela Vila da Barca, em Belém, sua cidade natal (com uma 16mm emprestada), e editado com a ajuda de Maurice Capovilla, acabou ganhando o 1º prêmio no Festival Internacional de Curta-metragem de Leipzig, em 1968.

¹⁵² Realizado com colaboração da ECA-USP, este filme foi escolhido como o melhor da V Jornada Brasileira de Curta Metragem, em Salvador, 1976.

lazer, estudo antropológico e arquitetônico do bairro do Catumbi”, coordenada por Carlos Nelson e por Arno Vogel para o IBAM¹⁵³.

Sérgio Péo dá voz aos favelados contra a remoção em “Rocinha - Brasil 77” (BRA/RJ,18’,1977) - uma deriva feita com a câmera na mão pela favela, valorizando-na num momento em que os favelados cariocas ainda viviam o temor das remoções¹⁵⁴ -, e em “Associação de Moradores de Guararapes” (BRA/RJ,11’,1979), escolhido melhor curta nacional pelo Festival de Gramado de 1979, retrata a luta de moradores para sanear e urbanizar sua favela, relatada pelo líder da associação¹⁵⁵. Péo, adolescente, assistira à destruição da favela da Catacumba e a transferência de seus moradores, nos anos 1960. No início da década de 1970, estudava arquitetura e urbanismo na UFRJ quando, insatisfeito com o encaminhamento do curso, resolve abandonar a faculdade e intervir de outra maneira na cidade, vivendo seus espaços e interagindo com seus habitantes, através do cinema:

Anterior ao “Rocinha”, o que deu pique foi este super-8 na Maré, em 74 ou 75. Era uma vontade de começar o cinema com uma escala mais forte, assim do social, da realidade social, das coisas que estavam me batendo forte. (...)

O que continuava me instigando em termos de arquitetura, de discurso poético, da cidade, eram as favelas, e eu conhecia pouquíssimo, tinha convivido nas vizinhanças da Catacumba, tinha ficado muito chocado com o que tinha acontecido, tudo isso estava engasgado. Tinha estudado no Fundão, passado pela bocada daquela favela incrível, tinha feito um curso com Anísio de Medeiros, de desenho. Foi a primeira vez que fiquei desenhando aquelas paisagens. E me aguçava muito a curiosidade de ficar conhecendo melhor e sentia muita falta de informação. (...)

A experiência urbana mais rica para mim era a estrutura das favelas cariocas, que eu conhecia, que eu convivia e eu freqüentava. Eu freqüentava por curiosidade, pela beleza das pessoas, pela surpresa, pela riqueza da organicidade de seu funcionamento. Apesar do abandono, apesar do descaso, apesar da marginalização imposta às pessoas, elas conseguem superar isso e transformar a carência numa riqueza fantástica (PÉO,1977)¹⁵⁶.

¹⁵³ A experiência de “Quando a rua vira casa” vai ser descrita e analisada nas PARTES 3.2 e 3.3 (149-171) do presente trabalho. Entre os documentários realizados recentemente associados a pesquisas, estudos e trabalhos ligados ao urbanismo, destacam-se “Maria da Maré” (Tâmara Egler, BRA/RJ,20’,1991), “São Paulo cinemacidade” (Aloysio Raulino, Marta Dora Grostein e Regina Meyer, BRA/SP,30’,1994) e “Quando o passo vira dança” (Paola Berenstein Jacques e Pedro Seiblit, BRA/RJ,10’,2001).

¹⁵⁴ Ver PARTE 2.2 (96).

¹⁵⁵ Guararapes foi uma das quatro favelas cariocas – junto com Brás de Pina, Morro União e Mata Machado – escolhidas, no fim dos anos 1960, pelo então Estado da Guanabara, através da CODESCO - Companhia de Desenvolvimento de Comunidades, para serem urbanizadas, o que viria a ser uma experiência pioneira do país. Posteriormente, Guararapes foi descartada, sob o pretexto de apresentar problemas insolúveis de geotecnia, mas Ferreira dos Santos revelou desconfiar de motivos políticos (1981:91).

¹⁵⁶ Depoimento de Sergio Péo, Cinemateca do MAM. Apud SOUSA,2006:148-149.



“Rocinha Brasil -77”

Outra experiência importante junto a movimentos urbanos foi um filme sobre as cooperativas de habitação auto-gerida de Montevideú, realizado em super-8, em 1980, por Guilherme Coelho, um jovem engenheiro da Escola Politécnica da USP, que o exibiu para diversos núcleos de movimentos de moradia de São Paulo, com os quais estava envolvido. Segundo Pedro Arantes, o apelo visual do filme “acabou criando no imaginário popular a idéia que aquele tipo de iniciativa poderia ser repetida aqui”, colaborando para que a experiência das cooperativas uruguaias se tornasse a principal referência para os mutirões auto-geridos surgidos em São Paulo na década de 1980 (2002:182)¹⁵⁷.

Foi nesse novo contexto que a criação de Brasília voltaria a ser tema de três documentários de Vladimir Carvalho, realizados ao longo de mais de 19 anos (de 1971 a 1991). O primeiro, “Brasília segundo Feldman” (BRA/DF,20’,1979) mostra imagens do canteiro de obras da cidade, feitas em 1959 pelo designer americano Eugene Feldman¹⁵⁸, comentadas pelo artista Athos Bulcão, que integrara a equipe de Niemeyer, e pelo ex-operário e sindicalista Luiz Perseghini, cujas lembranças desse momento - e do massacre de operários que ocorreu nas instalações da empreiteira Pacheco Fernandes - vão ser contadas com mais detalhes depois em “Perseghini” (BRA/DF,21’,1984).

Esses dois filmes antecederam o longa “Conterrâneos velhos de guerra” (BRA/DF,200’,1991), onde Carvalho faz desmoronar um discurso constituído por verdades preestabelecidas - ou “ficções profundas” – referentes à arquitetura e ao urbanismo no Brasil e

¹⁵⁷ Guilherme Coelho acabaria assessorando, junto com assistentes sociais da prefeitura, um grupo de sem-teto da Zona Norte da cidade no desenvolvimento do mutirão de Vila Nova Cachoeirinha, seguindo as cooperativas uruguaias nas formas de discussão de projeto, organização social e do canteiro. Arantes conta que, depois de uma longa batalha pela posse da terra e pelo início do projeto, Coelho falece num acidente de carro em agosto de 1981, no primeiro dia de demarcação dos lotes na área (2002:183).

¹⁵⁸ As fotos realizadas por Feldman nessa visita resultaram no livro “*Doorway to Brasília*”, publicado em 1959, em colaboração com Aloísio Magalhães. Vinte anos depois, o próprio Magalhães entregaria ao amigo Carvalho, as latas com o material filmado por Feldman, que recebera de presente de sua viúva em viagem aos EUA.

seus principais ícones, através da contraposição das falas “competentes” de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e políticos próximos a Juscelino Kubitschek aos relatos “não-autorizados” dos candangos, os nordestinos anônimos que construíram a cidade. O cineasta faz dialogar figuras que normalmente não dialogam, pois estão separadas pelas práticas e pelos valores sociais dominantes do país – como as “autoridades” e o “povo”, intercedendo explicitamente em favor do segundo e seu “discurso de minoria”:

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



“Conterrâneos velhos de guerra”

Essa coisa ficou soterrada. A imprensa não deu nada; tinha que ser feita uma coisa assim, coube a mim por acaso trazer isso à baila. (...). Juscelino não estava vivo, eu não podia entrevistar Juscelino, então eu tinha que conversar com Oscar Niemeyer sobre esta coisa. Um homem do qual eu li frases como: “Onde estão os nossos irmãos que nos ajudaram a construir Brasília?” “Tinha certeza que Oscar ia me dar um depoimento, que ia entender que isso foi uma coisa histórica, mesmo que ele não tivesse tomado conhecimento. Não sei que tipo de barreira o Oscar criou entre ele e esse fato, nem sei de isso é verídico, (...) mas eu fiquei meio chocado quando ele mostrou desconhecer e começou a negar. Com o Dr. Lúcio, então, caí das nuvens, porque o discurso do Dr. Lúcio tem uma ideologia, e o discurso da classe dominante, é um pouco perverso esse discurso: “Não, é tudo mentiroso” – ele queria apagar a história dessa maneira. Eu preferi ficar com uma coisa mais pura, a lavadeira de roupa, que – é uma pessoa que você não sabe nem quem é - tem o depoimento de uma limpidez cristalina. (...) Dona Suzana é uma senhora analfabeta. Agora, ela sabe o que se passou, ela inclusive perdeu o filho, não no massacre, numa outra luta, numa outra briga. A minha tendência como cidadão – e não só como cineasta, como documentarista – é me posicionar e ouvir, e acreditar em dona Suzana ou no marceneiro que disse “eu tive que me enfiar embaixo de uma cama para poder escapar ao tiroteio”. É um choque. E depois, o seguinte: em se tratando do Oscar eu achava que ele tinha o dever de saber da coisa, e se não soubesse pelo menos tratar de uma forma diferente. Ele foi draconiano:”apaga esta merda!”, é a expressão que ele usa; parar tudo porque não estava gostando...Eu penso que tinha o dever de fazê-lo e fiz. Certo ou errado, não sei, fica para a história (CARVALHO, 1999: 52-53).

Entre outros documentários que fazem uma crítica mais direta e explícita ao urbanismo, realizados desde a virada dos anos 1960, podemos destacar, ainda, “*L’amour existe*” (Maurice

Pialat, FRA,19',1960), "*Le vanishing street*" (Robert Vas,ING,20',1962), "*Oiga, Veal!*" (Luis Ospina,COL,27',1971), "*Who cares?*" (Nicholas Broomfield,ING,17',1971), "*Le mur*" (Johan Van der Keuken,HOL,9',1973), "*Shikun*" (Amos Gitai,ISR,1977,23'), "*Adiós a Cali*" (Luis Ospina,COL,52',1990), "*Chronique d'une banlieue ordinaire*" (Dominique Cabrera, FRA,56',1992), "*Rêves de ville*" (Dominique Cabrera,FRA,26',1992) e "*En construcción*" (José Luis Guerin,ESP,127',2001), ao lado de produções menos conhecidas, como "*Ville à vendre*" (Alain Moreau, Patrick Laporte, Jean-Paul Miroglio, Joel Theze e Olga Wegrzecka, FRA,30',1971), "*Le dernier cri des halles*" (Monique Aubert,FRA,36',1973), "*Monopoly*" (Stanislas Choko,FRA,47',1977), "*Alesia et retour: voyage phenomenal*" (Abraham Segal, FRA,50',1983) e "*Blight*" (John Smith,ING,14',1994-1996). Outros ainda, fazem uma crítica mais indireta e sutil - embora consigam assim, muitas vezes, apreender uma realidade mais complexa e profunda, como "*Moi, un noir -Treichville*" (Jean Rouch, FRA,80',1958), "*Jardim Nova Bahia*" (Aloysio Raulino, BRA,15',1971), "*Lettre à Freddy Buache*" (Jean-Luc Godard, SUI,11',1980), "*Inauguration*" (Robert Bober e Georges Perec, FRA,9',1981), "*En remontant la rue Vilin*" (Robert Bober,FRA,48',1992) e "*Public housing*" (Frederic Wiseman,EUA,200',1997)¹⁵⁹.

Nas últimas duas décadas, um dos meios mais utilizados para a circulação de imagens e idéias dominantes no urbanismo - variações do pensamento único, com sua abordagem neoliberal, e voltados para a produção da "cidade-espetáculo" (JACQUES, 2004: 25-27) - tem sido as campanhas publicitárias para a televisão, através de vídeos que costumam utilizar técnicas e procedimentos tradicionalmente associados ao documentário - principalmente as entrevistas com habitantes -, ajudando, assim, a banalizá-los. Paralelamente, continuam a ser produzidos documentários como estratégia de marketing urbano, para divulgar e legitimar essa ideologia atualmente hegemônica e suas intervenções, veiculando imagens espetaculares que, como na publicidade, antes de mostrar a cidade, buscam vendê-la e, junto com a cidade, vendem também os políticos e profissionais que nelas atuam..

Se mostrar foi noutra época a missão primeira, a missão mais nobre das imagens, o seu fim parece cada vez mais vender. Eu creio que as imagens seguiram uma evolução comparável e paralela àquela das nossas cidades. (...) Como elas, nossas cidades são cada vez mais frias, cada vez mais distanciadas. Como elas, nossas cidades são cada vez mais alienadas e alienantes; como as imagens, as cidades nos constroem a viver com frequência cada vez maior 'experiências de segunda mão', e tem uma orientação cada vez

¹⁵⁹ A maioria dessas produções foram comentadas na PARTE 2.2 (78-108) do presente trabalho.

mais comercial (WENDERS in REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL,1994:182-183).

Espetacularização da cidade pelo urbanismo, espetacularização do real pelo documentário: é o caso de “Pelô, 450 anos” (Sérgio Rezende, BRA/BA, 51’, 2000). Produzido com patrocínio de uma empresa petroquímica sediada na Bahia, através do Programa Faz Cultura (de incentivo à cultura através de renúncia fiscal), o documentário utiliza uma estética publicitária para fazer “uma crônica sobre o Pelourinho”, em Salvador, após a “revitalização” promovida pelo governo baiano ao longo da década de 1990 – acabando com o uso habitacional e voltando o bairro para o entretenimento e o turismo -, comentada por “autoridades” como o ex-governador Antônio Carlos Magalhães, o historiador Cid Teixeira e o arquiteto Fernando Leal - responsável pela reforma, ao lado de depoimentos de freqüentadores e personagens famosos do lugar¹⁶⁰. A idéia era “traçar um panorama do bairro desde a fundação de Salvador até a fase atual de explosão turística e cultural”, fazendo, segundo Rezende, “uma nova leitura, uma visão participativa do Pelourinho”, onde se tentava “dar ênfase aos personagens do lugar, conjugando as pessoas com a história”¹⁶¹.

Entretanto, documentários “O avesso do pelô” (Kau Rocha, BRA/BA, 17’, 1998), “Pelores” (Aline Frey e Marília Hughes, BRA/BA, 30’, 2002) e “No pelô mora gente” (Kau Rocha, BRA/BA, 5’, 2003) revelavam um outro lado dessa história, mostrando que se tratava de uma reforma autoritária e cosmética movida principalmente por interesses econômicos, implicando na limpeza da memória e na desvitalização do lugar, através da expulsão de seus

¹⁶⁰ Esta não era a primeira vez que um governo baiano encomendava filmes sobre obras urbanísticas para fazer propaganda política e vender a cidade. Antes, já haviam sido produzidos, entre outros, “Remodelação da cidade de Salvador” (Ruy Galvão, 1940), para a gestão do prefeito Neves da Rocha, mostrando a destruição dos casarões antigos pelas “picaretas do progresso” que promoviam a modernização da cidade; “Da palavra aos fatos” (Leão Rozemberg, 1956), para o governo de Antônio Balbino, registrando as obras da rodovia Salvador-Feira de Santana; e “Recuperando uma cidade” (Braga Neto, 1964), na gestão do prefeito biônico Nelson de Oliveira. Mas aquele que mais investiu na produção de documentários foi Antônio Carlos Magalhães, entre 1967 e 1970, como prefeito biônico, e entre 1971 e 1975, como governador biônico. Eram curtas (com duração média de 5’), registrando os canteiros e as inaugurações das obras, com circulação nacional através dos cine-jornais: “História de uma rua” (1968), “Terminal da Barroquinha” (1968), “Viaduto sobre a Av. Garibaldi” (1969), “A nova imagem do Dique” (1969), “Jardim dos Namorados” (1969), “Av. Luiz Viana Filho” (1970) e “Demolição da Imprensa Oficial e Biblioteca Pública” (1971) - todos produzidos pela Sani Filmes de Oscar Santana; “Centro Administrativo” (Leão Rozemberg, 1971) e “O novo Centro Administrativo da Bahia” (Geraldo Machado, 1975). Através desses filmes - que, segundo Santana, não seriam documentários, mas matérias jornalísticas, Salvador era vendida a todo o país como uma cidade “progressista”. Nos anos 1990, o discurso havia mudado completamente, passando a “preservacionista”, e veiculado principalmente através de *spots* publicitários para a televisão (RODRIGUES, 2002:88-99). Vale ainda uma menção a “Bahia, por exemplo” (Rex Schindler, 83’, 1969); composto principalmente por depoimentos de artistas baianos de diversas áreas, algumas seqüências - onde se aproxima bastante do filme institucional - mostram obras viárias, como as do Dique do Tororó.

¹⁶¹ Jornal “Correio da Bahia”, 12/05/2000. A estréia do documentário foi em três exibições no próprio Pelourinho, e depois foi exibido, em cadeia nacional, pelo canal de televisão fechado GNT.

moradores – a “gentrificação” - e da destruição das antigas redes de sociabilidade, em nome de um discurso falacioso de participação e recuperação do patrimônio.

Seguindo outra tendência dominante do urbanismo na contemporaneidade – a apologia da cidade genérica, disfuncional e caótica -, o documentário “Lagos/Koolhaas” (Bregtje Van der Haak, HOL,55’,2002), realizado em colaboração com Rem Koolhaas, segue o arquiteto holandês, durante dois anos, em suas perambulações pela capital nigeriana (onde dirigia uma pesquisa junto com estudantes do *The Harvard Project on the city*, da Universidade de Harvard), megalópole cujas características de auto-organização e urbanização desenfreada a faziam um modelo para o seu conceito de “cultura da congestão”, pelo qual as falhas nos sistemas urbanos tradicionais adquiriam valores positivos, uma vez que acabariam gerando sistemas alternativos engenhosos e críticos. Com o material não utilizado nesse filme foi produzido “*Large and close: an interactive journey into an exploding city*” (Bregtje Van der Haak e Silne Wawro,HOL,60’,2002), um documentário interativo no qual o espectador se desloca por Lagos junto um motorista de ônibus, podendo escolher, a qualquer momento, entre uma observação distante ou envolvida.



“Lagos/Koolhaas”

Realizado pelo arquiteto-urbanista e fotógrafo italiano Francesco Jodice para a 27^a Bienal Internacional de São Paulo¹⁶², “*São Paulo city-tellers*” (BRA/ITA,48’,2006) também retrata a grande diversidade e complexidade da vida urbana numa megalópole, aqui São Paulo, compreendida como uma “região-cidade” auto-organizada e disfuncional, fora do controle político, que desenvolve “regras locais alternativas” em vez das “leis de governo”¹⁶³.

¹⁶² Em sua estréia, o filme foi exibido simultaneamente no Pavilhão da Bienal e na TV Cultura.

¹⁶³ Entrevista com Francesco Jodice. In LAGNADO, Lisette, e PEDROSA, Adriano. 27a Bienal de São Paulo: Como Viver Junto: Guia. São Paulo: Fundação Bienal,2006. Jodice realiza também trabalhos fotográficos, como o projeto “*What we want*”, definido como “um atlas de comportamentos sociais e urbanos em 50 metrópoles” do

O documentário - ou “projeto de videoarte”, como prefere seu autor - é composto por depoimentos de habitantes anônimos de São Paulo – como pichadores, carroceiros, *hackers*, um piloto de helicóptero, o dono de uma empresa de blindagem de veículos -, que, pelo ponto de vista do filme, viveriam em mundos bem diferentes e separados, sem encontro, confronto ou qualquer outro tipo de interação. Em destaque, aparece a figura do urbanista - Renato Cymbalista, do Instituto Pólis -, com sua fala competente que analisa a cidade como se estivesse fora dela e acima dos outros habitantes.



“São Paulo city-tellers”

Entretanto, esse tipo de discurso vai ser questionado no filme póstumo de Kramer¹⁶⁴, “*Cités de la Plaine*” (FRA,110’,1999/2000), que, numa mistura indiscernível entre ficção e documentário, faz uma reflexão sobre a cidade contemporânea, complexificando também as possibilidades de observá-la e praticá-la. Dando seqüência ao seu debate com Koolhaas, o cineasta, nesse filme, ao mesmo tempo, confronta, cruza e une duas formas aparentemente opostas de cidade: Roubaix, zona que margeia o canal, ponto de encontro de jovens trabalhadores, dois bistrôs, um mercado, fábricas - a “matriz” -, é personificada em um velho cego, imigrante magrebino, enquanto uma jovem urbanista – que, sem o saber, é sua filha -, com uma visão crítica dessa área (da qual é encarregada do projeto de reurbanização), encarna a “metrópole”, emblematicamente por Euralille, megaprojeto de Koolhaas.

Por toda parte as metrópoles tendem a se parecer, como seus habitantes. Em Cingapura ou Nova York, em Bombay, em Paris ou no México, em Tel-Aviv, existem as mesmas prioridades, as mesmas agendas, as mesmas técnicas e as mesmas tecnologias, com uma

mundo, com o qual participou de exposições como “*Mutations*”, em 2001, com curadoria de Koolhaas, em Bordeaux, e “*Spetacular City*”, em 2006, no Netherlands Architecture Institute, em Rotterdam.

¹⁶⁴ Kramer faleceu logo após ter terminado a edição do filme, que acabou sendo concluído pelo seu amigo e colaborador Richard Copans, com ajuda de Keja, filha do cineasta.

linguagem cada vez mais comum. As pessoas para as quais essas metrópoles existem têm em comum uma idéia, uma abordagem conceitual do mundo, como conjunto e, de fato, na realidade, eles se conhecem, eles estão freqüentemente em contato por necessidade, seja individualmente, seja pelo viés de vastas estruturas transnacionais de trabalho e de comunicação.

De um outro lado, a não-metrópole como categoria, as periferias, o campo e as florestas, as estepes e a tundra (quando ela resta), tudo aquilo que cerca as metrópoles e que se estende até a influência da metrópole seguinte tende também a se parecer mais e mais. (...)

É útil considerar esse território comum entre as metrópoles como uma matriz, e podemos considerar que essa matriz se estende em continuidade desconsiderando a fronteira entre uma metrópole e outra. (...)

Do ponto de vista da metrópole, a matriz representa um amálgama de práticas arcaicas. É uma pura anomalia, de especificidades históricas e de urbanismo ruim. A própria existência da matriz, a persistência tenaz dessas práticas, colocam problemas singulares que vão ao coração da ideologia da nova ordem mundial. Num extremo, as práticas da matriz têm um valor folclórico, num outro extremo, elas são contra-produtivas, nocivas e potencialmente muito perigosas para os desígnios últimos da metrópole. (...)

Esquemáticamente e para as necessidades desse filme, a matriz representa as acumulações do passado e, em geral, sua população constitui um tipo de sub-classe que se encontra de fora. A metrópole representa o futuro, e os beneficiários desse futuro. O presente é a soma de todos os conflitos e as confusões nas quais vivemos, e suas diversas cores não finalmente compor uma zona cinzenta no seio da qual as fronteiras não cessam de variar (KRAMER, texto para o roteiro de *“Cités de la Plaine”*, apud COPANS in URBANISME, 2003: 55-56).

“Cités de la Plaine”



Ao longo de sua história, muitas vezes os documentários colaboraram, em maior ou menor grau, com as práticas de poder dos grupos sociais dominantes sobre a cidade, projetando modelos de verdade característicos da abordagem orgânica do urbanismo, em todas os seus momentos ou variações. Nas produções mais recentes, isso continua a ocorrer, com a diferença de ser de maneira mais disfarçada e dissimulada, expressão do modelo mercadológico – publicitário ou neo-liberal: aparenta-se proximidade e participação onde continua havendo fechamento e separação, diálogo e polifonia quando se mantém as distinções e as hierarquias.

Por outro lado, quando seguem o regime cristalino, os documentários conseguem dirigir ao urbanismo orgânico críticas profundas e radicais, recusando seus discursos e práticas, fazendo desmoronar seus modelos de verdade ao produzirem a “cidade-cristal”, uma imagem urbana complexa e cambiante, que sempre está se tornando outra, por isso inapreensível por qualquer sistema de poder e de representação. Propiciando tanto um pensamento como uma experimentação cristalina da cidade, esses documentários tornam-se, portanto, ferramentas imprescindíveis para um urbanismo que se pretende, também, cristalino.