



quando o cinema vira urbanismo

o documentário como ferramenta de abordagem da cidade

Silvana Olivieri



quando o cinema vira urbanismo

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

Dora Leal Rosa

Vice-Reitor

Luiz Rogério Bastos Leal



EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DA BAHIA

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Titulares

Ângelo Szaniecki Perret Serpa

Alberto Brum Novaes

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Dante E. L. Ramacciotti

José Teixeira Cavalcante Filho

Suplentes

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria Vidal de Negreiros Camargo



FACULDADE DE ARQUITETURA

Diretora

Solange Souza Araújo

Programa de Pós-Graduação em

Arquitetura e Urbanismo

Coordenador

Francisco de Assis da Costa

COLEÇÃO PPGAUFBA

Conselho Editorial

Francisco de Assis da Costa

[coordenação editorial]

Gilberto Corso Pereira

Marco Aurélio A. de F. Gomes

Mário Mendonça de Oliveira

Odete Dourado Silva

Paola Berenstein Jacques

Pasqualino Romano Magnavita



ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
EM PLANEJAMENTO URBANO
E REGIONAL - ANPUR

Presidente

Leila Christina Dias

Secretário Executivo

Elson Manoel Pereira

Secretária Adjunta

Maria Inês Sugai

Diretores

Ana Clara Torres Ribeiro

Lucia Cony Faria Cidade

Maria Lucia Refinetti Martins

Sílvio José de Lima Figueiredo

Conselho Fiscal

Eloisa Petti Pinheiro

Ester Limonad

Rodrigo Ferreira Simões

VI Prêmio Brasileiro "Política e Planejamento Urbano e Regional" - ANPUR

Melhor Dissertação de Mestrado defendida no período de fevereiro de 2007 a março de 2009.

Júri

Norma Lacerda Gonçalves (Presidente)

Ana Fani Alessandri Carlos

Lucia Maria Machado Bógus

Margareth Aparecida Campos da Silva Pereira

Nádia Somekh

Silvana Olivieri

quando o cinema vira urbanismo

o documentário como ferramenta de abordagem da cidade

EDUFBA - PPGAU - ANPUR
Salvador, Ba - Florianópolis, SC
2011

©2011, by Silvana Olivieri
Direitos de edição cedidos à EDUFBA.
Feito o depósito legal.

Capa e Projeto Gráfico *Angela Garcia Rosa*
Revisão *Eduardo Ross*
Normalização *Adriana Caxiado*

Fotos da capa

Frete: Foto de Miguel Rio Branco do filme

Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.

Direção de Miguel Rio Branco, 1979.

Verso: Foto de Rachel Ellis do filme *Um lugar ao sol*. Direção de Gabriel Mascaro, 2009.

Olivieri, Silvana.

Quando o cinema vira urbanismo : o documentário como ferramenta
de abordagem da cidade / Silvana Olivieri. – Salvador : EDUFBA, PPGAU ;
Florianópolis : ANPUR, 2011.
252 p. : il. - (Coleção PPGAU FAUFBA)

ISBN: 978-85-232-0791-5

1. Cidades e vilas no cinema. 2. Documentário (cinema). 3. Urbanização.
I. Título. II. Série.

CDD 791.43621732 – 22. ed.

Editora filiada à



EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus
de Ondina,
40170-115 Salvador-BA Brasil
Tel/fax: (71)3283-6160/3283-6164
www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

PPG-AU FAUFBA
Rua Caetano Moura, 121
Federação
40210-905 Salvador-BA Brasil
Tel: 55(71)3283-5900

ANPUR SECRETARIA
Centro de Filosofia e Ciências
Humanas - CFH
Universidade Federal de Santa Catarina
Campus Universitário, Trindade
88040-900 Florianópolis,
Santa Catarina Brasil

Dedico esse trabalho às memórias de Beatriz de Carvalho
Lamenha Lins, Dante Dortas Olivieri, Evelina Lamenha
Lins Olivieri e Sylvio Lamenha.

Agradecimentos

Agradeço a todos que colaboraram para a realização deste livro, sobretudo à Associação Nacional de Planejamento Urbano e Regional - ANPUR e às integrantes da comissão julgadora do VI Prêmio Brasileiro *Política e Planejamento Urbano e Regional* – categoria Dissertação de Mestrado; ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia; ao CNPq; à Edufba; e também a Adriana Caúla, Aída Lago, Amaranta César, Ana Fernandes, Ana Rosa Marques, Ângela Timbó, Catherine Gallois, Edenis Amorim, Fabiana Dultra Britto, Guilherme Castro Lima de Carvalho, Henri Gervaiseau, Ilma Esperança, Isabel Cristina Eiras, Jerusa Pires Ferreira, Laura Campos, Paola Berenstein Jacques, Regina Meyer, Rosana Olivieri Feitosa, Rosângela Amorim, Rute Araújo dos Santos, Sara Antunes, Sérgio Péo, Tetê Moraes, Vera Pallamin, Virginia de Medeiros e Washington Drummond.

Um agradecimento à parte ao bairro Dois de Julho e seus moradores, pelas vivências cotidianas que me ajudaram a virar a cabeça.

Este livro foi escrito originalmente como uma dissertação de mestrado, defendida em maio de 2007 junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia – sob orientação de Paola Berenstein Jacques, e aqui publicada em sua integridade, com ajustes mínimos relativos, sobretudo, à atualização da pesquisa sobre a produção documentária.

Sumário

Prefácio	13
Introdução	17
Cidade e cinema: através do cristal	23
A cidade cristal	23
Os modos orgânico e cristalino do urbanismo	30
O espaço cristalino do cinema	48
Os documentários urbanos	67
A forma documentária	67
A cidade nos documentários	82
Os documentários e o urbanismo	114
Uma experiência: <i>Quando a rua vira casa</i>	159
O urbanismo cristalino de Carlos Nelson Ferreira dos Santos	159
A pesquisa	170
O documentário	180
Considerações finais	201
Referências	205
Sites consultados	219
Caderno de imagens	221
Filmografia/Videografia	245

Prefácio

O livro de Silvana Olivieri é fruto de um trabalho apaixonado que se torna rapidamente apaixonante para o leitor, em particular para os amantes da cidade e do cinema. A paixão e a intuição aguçada que guiaram este trabalho, de complexa e original articulação entre ideias de diferentes campos, tecidas a partir do conceito guattari-deleuziano de cristal, traz várias contribuições importantes para a problematização do campo do urbanismo. Algumas dessas contribuições merecem ser explicitadas, a começar pela própria abertura crítica, defendida pela autora, do campo da arquitetura e, sobretudo do urbanismo, ao diálogo com outros campos que também lidam com a questão urbana, como a antropologia, a etnografia, o cinema, o vídeo e a filosofia. Este diálogo, chamado recentemente por Silvana Olivieri de “campo transbordado” a partir do campo das artes visuais*, não seria uma mera ampliação de um campo em si, mas sim um transbordamento deste nos outros e dos outros neste, abrindo-se assim, entre eles, outras possibilidades de pensamento e de ação em comum. Esta é a principal aposta da autora, ao convidar arquitetos urbanistas não somente ao cinema, mas a fazer cinema e, também, a fazer um outro tipo de urbanismo ao fazer cinema. “Quando o cinema vira urbanismo”, mostra, por meio dos documentários urbanos, um outro pensamento crítico sobre a cidade, que segue em paralelo, como um caminho alternativo, um desvio criativo do campo do

urbanismo propriamente dito, mas que pode – e deve, segundo a autora – ser determinante em sua própria atualização enquanto campo de conhecimento.

Outra contribuição que emerge do trabalho é o tensionamento proposto, mesmo de forma implícita, mas que funciona como um fio condutor, daquilo que era seu tema inicial de estudo: a noção de participação dos habitantes nos processos urbanos. Foi exatamente o esgotamento contemporâneo desta noção – tão repetida hoje em todo e qualquer projeto urbano de qualquer tendência econômica, política ou urbanística – que levou a autora a buscar o diálogo com outros campos de conhecimento e, assim, se debruçar sobre o trabalho de outro autor apaixonado cujo trabalho também se deu na interseção entre campos: o arquiteto Carlos Nelson Ferreira dos Santos, que se dizia um “antropoteto”, mas poderia ser chamado também de “etnurbanista”, e teve papel fundamental tanto nos projetos participativos de urbanização de favelas, quanto na aproximação metodológica, teórica e empírica, entre antropologia, etnografia, urbanismo e documentário urbano no país. Carlos Nelson Ferreira dos Santos, talvez por sua personalidade polêmica e singular, apesar de ter deixado discípulos e seguidores, ainda não foi suficientemente estudado e não teve sua importância devidamente ressaltada na historiografia do urbanismo nacional. O presente livro, portanto, ao retomar suas ideias, também contribui neste sentido.

A partir desta pesquisa, que faz Carlos Nelson Ferreira dos Santos dialogar com Lucien Kroll, ou ainda com Jean Rouch, entre outros, Silvana Olivieri propõe uma outra postura para os arquitetos urbanistas, que poderia ser chamada de “postura antropológica”**, ou seja, uma inversão na prática atual, onde os “especialistas” da cidade ditam as normas e valores a partir de uma visão distanciada do cotidiano urbano na perspectiva do usuário, do morador. Trata-se de uma proposta de troca de lentes: a valorização das alteridades, das diferenças e suas singularidades urbanas, por meio de uma infiltração, ou *travelling*, no campo (ou melhor, na cidade), de uma aproximação, ou *zoom*, no foco. Ou seja, trata-se de uma busca de compreensão do Outro, de seus processos heterogêneos, seus gestos mais cotidianos, seus usos e práticas mais prosaicos. Este Outro não está mais distante, em sociedades ditas primitivas ou exóticas, como nos estudos etnográficos tradicionais que fundamentaram

a etnologia e a antropologia clássica, mas está bem próximo, ele mora ao lado, divide, se apropria ou ocupa, por vezes de forma bastante conflituosa, os espaços públicos urbanos. A radicalidade deste Outro urbano se torna explícita sobretudo naqueles que habitam as zonas opacas das cidades, aqueles que Milton Santos chamou de “homens lentos”: favelados, moradores de rua, ambulantes, camelôs, catadores, prostitutas, entre outros, que inventam várias táticas e astúcias urbanas em seu cotidiano. Aqueles que a maioria dos urbanistas prefere não ver, não saber, teima em ignorar e que, não por acaso, são os primeiros alvos da assepsia promovida pela maioria dos atuais projetos urbanos pacificadores, ditos revitalizadores. Entretanto, o que ainda garante a vitalidade resistente nos espaços públicos é exatamente a presença dissensual desta alteridade radical na cidade e seu tipo de apropriação que contraria, desvia ou subverte as imposições autoritárias dos projetos urbanísticos. E é, precisamente, esse tipo de participação urbana pela vivência cotidiana, opaca, “microscópica”, que os documentários urbanos pesquisados pela autora insistem em focar, tornar visível. Esta simples inversão no regime de visibilidade na cidade já é uma contundente crítica destes cineastas e artistas à postura hegemônica atual de distanciamento dos arquitetos e urbanistas, o que, sem dúvida alguma, constitui uma potente ferramenta de ação urbana.

Por fim, este livro não é um discurso isolado da autora, mas um diálogo com sua atuação militante no sentido desta inversão de visibilidade através do audiovisual ao divulgar sistematicamente, em particular dentro do próprio campo do urbanismo, os filmes citados e comentados neste livro, a partir da organização e da curadoria de várias mostras de documentários urbanos realizadas em diferentes cidades brasileiras, especialmente em eventos da área, a começar pelo XI Encontro Nacional da ANPUR, em Salvador, em 2005, até a seleção de vídeos no III SILACC, em São Carlos, em 2010, passando pelo encontro CORPOCIDADE 1, em Salvador, em 2008, com a excelente mostra *A cidade e suas paisagens intraordinárias*.*** Ao atuar como um discurso paralelo, que ganha força a cada nova edição, as mostras contaminam, através das ideias filmadas, os demais debates sobre a cidade e funcionam como uma infiltração subterrânea que insurge em pequenas brechas. Assim, a organizadora alimenta escapes, “linhas de fuga”, novas possibilidades, um tipo de contra-produção

de subjetividades que embaralha algumas certezas, preconceitos e estereótipos do pensamento urbanístico ou sobre a cidade. O desvio do urbanismo pelo cinema, pelos documentários urbanos, pela antropologia visual, opera como um poderoso desestabilizador das partilhas hegemônicas do sensível e das configurações enrijecidas dos desejos. Silvana Olivieri, de forma apaixonada e apaixonante, nos faz um sedutor convite a este desvio cinematográfico.

Paola Berenstein Jacques
PPG-AU/FAUFBA, CNPQ

Notas

- * Oficina *As artes visuais como um campo transbordado*: diálogos com a filosofia, a antropologia e o urbanismo (proposta por Silvana Olivieri), setembro a dezembro de 2010 no MAM-Bahia.
- ** Termo bastante utilizado por Alessia de Biase, que estudou com Giancarlo de Carlo e Marc Augé, para denominar uma postura comum aos pesquisadores do Laboratoire Architecture Anthropologie (LAA) - em Paris. Este termo também pode ser encontrado em Michel Agier, *Esquises d'une anthropologie de la ville, lieux, situations, mouvements*, Louvain, Bruyant-Academia, 2010.
- *** Ver detalhes da mostra e entrevista com a sua organizadora no livro: *Corpocidade, debates, ações e articulações*, Salvador, Edufba, 2010. Outras mostras interessantes foram realizadas pela autora: na Cinelândia, no Rio de Janeiro, dentro do evento "A rua é nossa", e em São Paulo, no CCSP e no CINUSP.

Introdução

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

Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*.

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

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

de Kroll², comecei por me aprofundar naquilo que conhecia menos, o trabalho de Carlos Nelson, assim como fui pesquisar sobre as ideias e práticas de participação no contexto da década de 1960, não apenas no campo da arquitetura e urbanismo, como também no teatro, na dança, nas artes visuais e no cinema.

Foi então que surgiu Jean Rouch e sua antropologia compartilhada. Poucos dias depois dessa “descoberta”, soube que iria haver uma homenagem ao cineasta no Instituto de Radiofusão Educativa da Bahia (IRDEB), pois havia falecido fazia cerca de três meses, aos 86 anos, num acidente de carro no Níger. Nesse evento, a contribuição de Rouch ao cinema seria analisada em algumas palestras³, e seriam exibidos três de seus principais filmes: *Les maîtres fous*, *Moi, un noir* e *Chronique d'un été*. Saí da sessão com uma inesperada certeza: teria que incorporar aquelas experiências. Só não sabia ainda como.

Foi então que, numa madrugada insone, durante a leitura de um dos livros de Carlos Nelson, *Quando a rua vira casa*, meu olhar, esgotado, mas ainda excitado (efeito também inesperado de um antialérgico), deslizou para a borda inferior da página de apresentação da equipe de pesquisa, uma página aparentemente insignificante e desinteressante. Nomes, formações, funções. Mas nela havia essa pequena nota de rodapé, solta, deslocada, sem referência. Talvez, justamente por isso, tenha me atraído tanto, embora, num estado “normal”, provavelmente passasse despercebida. A nota dizia: “O trabalho escrito é complementado por um filme homônimo, cujo roteiro é de autoria de Carlos Nelson F. Santos e Arno Vogel e que foi dirigido por Maria Tereza Porciúncula de Moraes”.⁴

Então, juntaram-se os fios e numa explosão veio, em bloco, o que consistiria o trabalho. Até o título surgiu naquela noite, excepcionalmente sem dúvida, sem vacilação: “Quando o cinema vira urbanismo”, remetendo diretamente ao filme e à relação vislumbrada, a partir dele, entre esses dois campos. Um título que já continha o conceito que logo viria a fundamentar e orientar a escrita do texto. Uma coisa passando a outra, tornando-se outra, tornando-se várias, mutuamente⁵. Ou seja, um processo cristalino, noção que veio das leituras de Félix Guattari e Gilles Deleuze, principalmente do livro *A imagem-tempo*, que me acompanhou durante todo o percurso. Decidi começar a desafiar minha ignorância sobre cinema justamente por um autor que não era nenhum especialista no assunto, mas que trabalhava, como poucos, as conexões.⁶

Se, no início, sabia muito pouco sobre cinema, sabia menos ainda sobre documentários. E, nesse campo, além de Rouch, aconteceram outras grandes descobertas: Robert Flaherty, Chris Marker, Agnès Varda, Pierre Perrault, Shirley Clarke, Robert Kramer, Johan Van Der Keuken. Do Brasil, nomes como Aloysio Raulino, Miguel Rio Branco, Sérgio Péo. Foi através deles que, com o tempo, embora nunca deixasse de ser um meio estranho, o cinema foi se tornando, também, muito familiar. Sobretudo porque mergulhar nesse universo me levou a mergulhar em mim mesma. Percebi que havia, entre nós, uma ligação profunda, do mesmo tipo da que tinha com a arquitetura e o urbanismo, só que, enquanto a essa tinha dado vazão, a outra havia deixado em latência.⁷ Hoje, vejo claramente que, durante muitos anos na minha vida, entre o meu mundo e o mundo cinematográfico, não havia fronteiras. Comecei a estabelecê-las quando, entrando na vida adulta, foram sendo exigidas definições, escolhas, objetivos, e, se não barradas, pelo menos evitadas as fugas à dita “realidade”. Este trabalho é, também, a celebração de um reencontro.

O livro está organizado em três capítulos, subdivididos também em três partes. Tanto os capítulos, quanto as suas partes, embora encadeados, possuem uma relativa autonomia.⁸ O primeiro capítulo, *Cidade e cinema: através do cristal*, apresenta a noção que fundamenta e perpassa todo o trabalho. Como disse antes, uma apropriação de um conceito inventado por Guattari e desenvolvido por Deleuze em *A imagem-tempo*⁹, associado a um tipo de imagem do pensamento que o filósofo revelou querer espalhar: “A tarefa que eu teria desejado cumprir, nesses livros sobre cinema, [...] é uma operação mais prática, disseminar cristais de tempo”, uma operação “que se faz no cinema, mas também nas artes, nas ciências, na filosofia”¹⁰. Resolvi incluir nesta relação, por minha conta, o urbanismo e a cidade.

Este capítulo começa com a apresentação do que seriam as naturezas orgânica e cristalina dos espaços e experiências urbanos, em função das quais se definem dois modos de abordagem da cidade pelo urbanismo, cujas trajetórias e traços distintivos analisamos em seguida. A última parte mostra como o espaço cinematográfico ou audiovisual é, fundamentalmente, um espaço cristalino, e que os documentários propiciam um tipo específico de experiência cristalina nesse espaço.

O segundo capítulo, *Os documentários urbanos*, é dedicado à relação do documentário com a cidade e com o urbanismo.¹¹ Inicialmente, são apresentadas as principais características da forma documentária, comparando-as com a forma ficção e indicando as diferenças de natureza que lhes são inerentes – diferenças que também implicam em composições orgânicas e cristalinas de documentário. Em seguida, é feito um panorama da produção documentária brasileira e estrangeira que aborda a cidade ou a vida urbana, desde os primórdios do cinema aos dias atuais¹². O capítulo termina com uma aproximação entre os campos do documentário e do urbanismo.

O terceiro e último capítulo, *Uma experiência: 'Quando a rua vira casa'*, discute o processo que envolveu a realização deste documentário. Tratou-se de uma das primeiras tentativas, no Brasil, de usar essa forma audiovisual como uma ferramenta auxiliar para o urbanismo, a fim de contribuir para que este se tornasse uma prática efetivamente dialógica e democrática. Inicia-se com a análise do pensamento e da prática urbanística de Carlos Nelson, para então entrar na pesquisa a partir da qual o documentário foi produzido. Na parte final, é feita uma análise crítica do filme, contrapondo-o às ideias e intenções que motivaram a sua realização.

No fim das contas, o tema da participação dos habitantes continuou como uma espécie de linha-mestra do trabalho, apenas não foi abordado de forma direta: utilizo o documentário para fazer um desvio no curso desse debate. Geralmente, ao mudar de contexto ou de ambiente, ou sob outros ângulos de visão, as coisas se mostram de uma maneira bem diferente, revelam faces que antes não podiam ser vistas. Acredito que esse desvio proposto aqui, pelos documentários, possa dar uma importante contribuição para, como queria Carlos Nelson, modificar a cabeça dos arquitetos urbanistas, e assim transformar seus “becos sem saída” em “pontos de partida”; ou seja, abrir, no que seriam finais de linha, linhas de fuga.

Notas

- ¹ A urbanização da favela de Brás de Pina, no Rio de Janeiro, foi coordenada por Carlos Nelson e seus companheiros da Quadra, entre 1965 e 1972, enquanto o projeto da Faculdade de Medicina da Universidade Católica de Louvain, a “Memé”, situada na periferia de Bruxelas, foi conduzido por Kroll entre 1970 e 1975.
- ² A primeira vez que ouvi falar em Lucien Kroll – que, como Carlos Nelson, é uma figura polêmica e marginal no campo da arquitetura e urbanismo – foi no 2º semestre de 1995, ainda no curso de graduação na FAU-USP, durante a disciplina “A forma na arquitetura”, ministrada por Vera Pallamin. A obra de Kroll teve grande influência, junto às de Lina Bo Bardi e Hélio Oiticica, no meu trabalho final de graduação, e, uma vez terminado, decidi por visitá-lo em sua casa-atelier, em Bruxelas. Nesta ocasião, a pedido de Pallamin, fiz-lhe o convite para participar do seminário *Espaços públicos e exclusão sócio-espacial*, que aconteceria em setembro de 1998 na FAU-USP. Essa participação tornou possível mostrar a Kroll também um pouco de Salvador (onde fez uma palestra na FAUFBA), e, em troca, ouvir muitas histórias...
- ³ De Guido Araújo, organizador da Jornada Internacional de Cinema da Bahia (responsável por trazer Rouch a Salvador pela última vez, em 2003, cinco meses antes de falecer); do cineasta Geraldo Sarno, diretor de *Viramundo*; e do professor da FACOM-UFBA, Francisco Serafim, que havia sido aluno de Rouch.
- ⁴ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; VOGEL, Arno. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Rio de Janeiro: IBAM, 1981.
- ⁵ Embora este seja o enfoque principal (daí a escolha do título), o trabalho não trata apenas da possibilidade de incorporar o cinema ao urbanismo (e assim modificá-lo), mas também do seu inverso, da aplicação das ideias do urbanismo no cinema, ou seja: *Quando o urbanismo vira cinema*.
- ⁶ Ainda sobre cinema, foram importantes as leituras de Jean-Louis Schefer (1980), Andrei Tarkovski (1998), Jean-Louis Comolli (1997, 2004a, 2004b, 2005), Bill Nichols (2005a, 2005b) e Guy Gauthier (1995), os dois últimos especificamente sobre o documentário. Outros autores que, pela contribuição para a construção do trabalho, não poderia deixar de mencionar, seriam Michel de Certeau (1996), Milton Santos (1997, 2000), Walter Benjamin (1994, 2006) e Guy Debord (1997, 2003a, 2003b) (os escritos situacionistas de modo geral), além, é claro, de Kroll (1996a, 1996b, 2001) e Carlos Nelson Ferreira dos Santos (1980, 1981, 1981b, 1982a, 1982b, 1987, 1988a, 1988b, 1989).
- ⁷ Fui introduzida no mundo do cinema, de forma apaixonada, por meu tio, Sylvio Lamenha. Como esquecer o dia em que – eu com seis anos de idade e ele com quarenta graus de febre – fomos assistir a *Vinte mil léguas submarinas* no antigo *O Guarani*? Aliás, para assistir menos ao filme que a Peter Lorre, ator húngaro que trazia a loucura impressa no rosto (havia matado criancinhas em “M”, de Fritz Lang). Resistir, quem há-de?
- ⁸ Algumas conexões entre assuntos abordados em locais distintos do texto foram destacadas através de notas de rodapé; outras, mais implícitas, foram deixadas como trabalho a ser feito, ou não, pelo leitor. Cabe mencionar, também, que todas as citações em língua não-portuguesa presentes no trabalho foram traduzidas dos seus idiomas originais pela autora. Sendo assim, não foram feitas referências individuais referentes à tradução.

-
- ⁹ Numa pequena nota deste livro, Deleuze (2005) reconhece ter se apropriado da noção criada por Guattari em *L'inconscient machinique*: "devemos a Félix Guattari (2005, p. 103) a noção de 'cristal de tempo'".
- ¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. p. 87.
- ¹¹ Embora esse termo "documentário urbano" não signifique nenhuma novidade ou estranheza em se tratando de documentário, é ainda pouco comum nos trabalhos teóricos do campo.
- ¹² Este panorama, inevitavelmente, deixa lacunas. A pesquisa priorizou as produções exibidas nos festivais e mostras nacionais e internacionais de cinema e/ou audiovisual, como também aquelas que, pelos mais diversos motivos, destacaram-se no meio audiovisual ou no campo da arquitetura e urbanismo.

Cidade e cinema: através do cristal

A cidade cristal

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

Georges Perec, *Espèces d'espaces*.

A cidade, como todo “misto”¹, tem uma face visível, transparente, atual e exterior, que desempenha funções objetivas, organiza-se por agenciamentos molares² e se desenvolve na extensão, em movimentos no espaço; como também uma face invisível, opaca, virtual e interior, que cumpre uma função subjetiva ou afetiva, configura-se por agenciamentos moleculares e se desenvolve na duração, em movimentos no tempo.³ Embora não tendo a mesma natureza, as mesmas correlações, o mesmo tipo de multiplicidade, essas duas faces urbanas estabelecem uma relação que Deleuze definiu como “pressuposição recíproca” ou “reversibilidade”: os elementos que as compõem, em vez de se oporem ou se negarem, se articulam e se imbricam, formando circuitos de trocas mútuas.

A ativação deste circuito define uma modalidade particular de espaço, como também de relação com o espaço, que – continuando a seguir o pensamento de Deleuze – chamamos de “inorgânica” ou “cristalina”. Como contraponto, uma outra

modalidade, “orgânica”, corresponde à interrupção ou bloqueio desse circuito. Neste caso, ambas as faces continuam coexistindo, mas dissociadas, mantendo-se independentes e isoladas. A existência de espaços urbanos orgânicos e inorgânicos/cristalinos já fora antecipada por Milton Santos:

Na cidade, hoje, a ‘naturalidade’ do objeto técnico – uma mecânica repetitiva, um sistema de gestos sem surpresa – esta historização da metafísica, crava no organismo urbano áreas ‘luminosas’, constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao resto da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas ‘opacas’. Estas são os espaços do aproximativo e não (como as zonas luminosas) espaços da exatidão, são espaços inorgânicos, abertos e não espaços racionalizados e racionalizadores, são espaços da lentidão e não da vertigem.⁴

Pela lógica cristalina, qualquer espaço – do palimpsesto à tábula rasa – contém, em diferentes graus, uma opacidade que se insinua no texto claro do visível, uma virtualidade nebulosa que confunde a certeza de seu presente, arranjos moleculares que sabotam esquemas molares e alteram – de forma indeterminada – aquilo que se queria invariante, imutável. É graças à coexistência do virtual, do molecular, da opacidade e seus “lapsos de visibilidade”, que nenhuma cidade, por mais planejada e controlada que seja, consegue evitar a eclosão de focos de desordem, de distúrbios nos seus programas e estruturas, de transformações por vias não previstas – e nesse sentido Siegfried Kracauer vai afirmar que “[...] o valor das cidades se mede pela quantidade de lugares que elas deixam para a improvisação”⁵. Por outro lado, até esses lugares propícios à improvisação, mais ricos de virtualidade e opacidade, mais moles, movediços e porosos – como as zonas opacas mencionadas por Santos, áreas ditas “informais”, como as favelas – possuem suas próprias molaridades, ou seja, suas leis, ordens e hierarquias, seus pontos duros e luminosos, seus dispositivos de controle e poder.

A chave das passagens, trocas e liminaridades entre as duas faces da cidade, produzindo espaços urbanos orgânicos ou cristalinos (e também o que constitui suas diferenças de natureza), gira em torno da questão do tempo,

ou tem o tempo como questão. Aos espaços orgânicos corresponde o tempo contínuo e linear da evolução, da história, do calendário, um tempo condicionado ao espaço, cujo movimento, explica Deleuze, é o “falso movimento do abstrato”, da repetição do mesmo, da preservação contínua do mundo, mas que é na verdade seu esgotamento e degradação⁶. Diferentemente, o tempo dos espaços cristalinos é fragmentário, descontínuo, revolutivo, a temporalidade da repetição diferente. O espaço aqui é condicionado ao tempo, um espaço em movimento contínuo de transformação, em devir, eterna fuga. Se o outro espaço era abstrato e idealizado, aqui temos o espaço frágil, estilhaçado e embaçado da vida, da experiência vivida, como aqueles do escritor Georges Perec:

Eu amaria que existissem lugares estáveis, imóveis, intangíveis, intocados e quase intocáveis, imexíveis, enraizados. Lugares que servissem de referência, de ponto de partida, de forças: Minha terra natal, o berço de minha família, a casa onde teria nascido, a árvore que eu teria visto crescer (que meu pai teria plantado no dia de meu nascimento), o sótão de minha infância repleto de recordações intactas [...] Lugares assim não existem, e é porque eles não existem que o espaço se torna questão, deixa de ser evidência, deixa de ser incorporado, deixa de ser apropriado. O espaço é uma dúvida: é preciso sem parar marcá-lo, designá-lo; ele não é jamais meu, ele não me é nunca dado, é preciso que eu faça a conquista. Meus espaços são frágeis: o tempo vai usá-los, destruí-los: nada se parecerá ao que ele era, minhas lembranças me trairão, o esquecimento se infiltrará na minha memória, eu observarei sem reconhecê-los algumas fotos amareladas com bordas estragadas. [...] O espaço afunda como a areia fica entre os dedos. O tempo o leva e só me deixa restos informes⁷.

Como os espaços, também as experiências no meio urbano apresentam uma dupla face. Elas se definem tanto pelo movimento visível e exterior do corpo, como por um movimento em seu interior, intensivo ou “vibrátil”⁸, mobilizando a existência humana em suas memórias, inteligências, sensibilidades e desejos. Fernando Pessoa – declarando-se “um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior”⁹, descreve, através do heterônimo Bernardo Soares, a troca cristalina entre suas duas cidades, uma “real por fora” e outra “real por dentro”:

Ao mesmo tempo que me embrenho por vielas e sub-ruas, torna-se-me complexa a alma em labirintos de sensação. [...] Angustia-me, não sei porquê, essa extensão objectiva de ruas estreitas, e largas, essa consecução de candeeiros, árvores, janelas iluminadas e escuras, portões fechados e abertos, vultos heterogeneamente nocturnos que a minha vista curta, no que de maior imprecisão lhes dá, ajuda a tornar subjetivamente monstruosos, incompreensíveis e irreais.¹⁰

Se os habitantes “verídicos”¹¹, “competentes”¹² e “acelerados”¹³ – ou seja, homens “sem tempo” – costumam se relacionar organicamente com os espaços da cidade, a experiência urbana cristalina é própria dos habitantes “ordinários” – toda uma cadeia de “falsários”, “incompetentes”, “lentos” – enfim, homens “com tempo” – em cuja extremidade, em sua última e mais frágil potência, Deleuze colocou o artista¹⁴: Pessoa se torna outro através de Lisboa; e, reciprocamente, Lisboa se torna outra através de Pessoa. Poeta e cidade estabelecem uma cumplicidade tão estreita, tão intensa, que se confundem; junção cristalina pela qual ficam não só indissociáveis, como indiscerníveis¹⁵.

Nesta “zona de indiscernibilidade” criada pela intensificação das trocas e passagens em um circuito – borrando fronteiras, dissolvendo contornos, engendrando mútuos devires –, surge assim uma imagem bifacial, mista de objetivo e subjetivo, de atual e virtual, de visível e invisível, de transparência e opacidade, de exterior e interior, de um corpo e outro: para Deleuze, uma “imagem-cristal”¹⁶. O cristal revelaria o fundamento oculto do tempo, o tempo em seu movimento autônomo de desdobramento e diferenciação:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo. [...] A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa vida não-orgânica que encerra o mundo. [...] O que se vê no cristal é pois um desdobramento que o próprio cristal não pára de fazer girar sobre si, que ele impede de findar, já que é um perpétuo *Se-distinguir*, distinção se fazendo, que retoma sempre em si os termos distintos, para relançá-los de pronto¹⁷.

A imagem-cristal seria, portanto, uma imagem formada pela cristalização de intensidade entre alteridades quaisquer – que pode acontecer, por exemplo, durante a vivência de um espaço urbano, fazendo surgir uma imagem-cristal da cidade, ou de uma “cidade cristal”¹⁸. Deleuze associa a fabricação da imagem-cristal à ativação, no cérebro, de uma “função de fabulação”, que satura e dilata a percepção que temos de algo ou alguém, tornando-o “gigantesco”, “fabuloso”:

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos¹⁹.

O escritor Andrei Bièly, ainda no início do século XX, já dava a entender que cidade e cérebro estariam topologicamente em contato: “[...] tudo o que desfilava ante seus olhos, quadro, piano, espelho, nácar, marchetaria das jardineiras, tudo era apenas excitação da membrana cerebral, a não ser que fosse deficiência do cerebelo”²⁰. Ou seja, também na cidade, tratar-se-ia de uma questão de cretinização ou de cerebralização. Charles Dickens está próximo quando estabelece um vínculo direto entre a perambulação pelas ruas das grandes cidades e seu processo criativo:

Não saberia dizer como as ruas me fazem falta. [...] Parece que elas fornecem a meu cérebro algo que lhe é imprescindível quando precisa trabalhar. Durante uma semana, quinze dias, consigo escrever maravilhosamente em um lugar afastado; um dia em Londres é então suficiente para me refazer e me inspirar de novo. Mas o esforço e o trabalho de escrever dia após dia sem essa

lanterna mágica são enormes... [...] Em Gênova [...] eu tinha ao menos duas milhas de ruas iluminadas por onde eu podia vagar durante a madrugada, e um grande teatro todas as noites.²¹

Estando conectada aos circuitos cerebrais, toda experiência proporcionada pela cidade ou pelo espaço urbano²² – seja cristalina ou orgânica – concorre para a produção de subjetividade. Agindo como “máquinas” de sentido, de sensação, de pensamento, Guattari indica que tudo, na cidade – seja um bairro, uma rua, uma calçada, uma edificação, uma porta, um detalhe da porta ou um encontro qualquer –, teria uma função de subjetivação, cada um por sua parte e em composições globais e heterogêneas:

As cidades são imensas máquinas – megamáquinas, para retomar a expressão de Lewis Mumford – produtoras de subjetividade individual e coletiva. O que conta, com as cidades de hoje, é menos os seus aspectos de infra-estrutura, de comunicação e de serviço do que o fato de engendrarem, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considerá-las.²³

Essas experiências, por um lado, estariam cada vez mais sendo sobrecodificadas e sobredeterminadas pelos sistemas dominantes, levando a um “esmagamento uniformizador” dos corpos e das subjetividades pelo capitalismo na atualidade – em sua fase “rizomática” ou “conexionista”, altamente pulverizado e capilarizado, estendido por toda a superfície do planeta, infiltrado até nos recônditos da intimidade. Esse momento atual se caracterizaria pela rarefação das trocas dos processos cristalinos, trocas desiguais ou dissimétricas, mais lentas e intensivas, e pela proliferação das trocas orgânicas, onde tudo se torna equivalente e intercambiável – configurando o que Guattari chamou de “equivaler generalizado”²⁴: circuitos cada vez mais rápidos e extensivos, que, paradoxalmente, quanto mais fazem circular, tanto mais petrificam ou imobilizam²⁵.

No entanto, Guattari também sustenta a tese de que a mais importante batalha contra o capitalismo (e contra os sistemas de dominação em geral) – e a única, acredita, na qual estes nunca triunfarão – vem sendo travada ao nível molecular, no campo da produção de subjetividade e da economia libidinal,

entre subjetivações para captura e modelagem do desejo de acordo com os interesses e valores desses sistemas (engendrando desterritorializações muitas vezes violentas, seguidas de reterritorializações sobre propriedade, família, dinheiro, raça, religião etc.) e que, bloqueados e endurecidos, produzem de infantilismos a paranoias, de servilismos a microfascismos²⁶; e subjetivações que perturbam as configurações habituais e convencionalizadas do desejo, que ativam devires, que criam novas formas de pensar, de viver, de ser.

Nesse sentido, afirma que as lutas molares de interesse – econômicas, sociais, políticas, sindicais etc. – nunca darão, por si sós, em uma transformação positiva. Para isso, elas têm, necessariamente, que se aliar às lutas de outra natureza, moleculares – como aquelas relativas às liberdades, novos questionamentos da vida cotidiana, do ambiente, do desejo²⁷. As mudanças que ocorrerem no nível molar só se efetivarão se forem acompanhadas de mutações correspondentes no nível molecular, pois “[...] sem transformação das mentalidades e dos hábitos coletivos”, só pode haver “apenas medidas ilusórias relativas ao meio material”.²⁸

Não se trata, portanto, de subestimar as lutas molares e superestimar os investimentos moleculares, mas de fazê-los cristalizar, instaurando circuitos de trocas recíprocas entre ambos. Pois, na falta ou na quebra desses circuitos, qualquer mudança sempre dará margem à sua recuperação, à sua integração pela axiomática do capitalismo. Seguindo essa lógica, a crítica e o combate à produção capitalista da cidade, para sua eficácia, teriam que aprender a conjugar esses dois níveis, apreendendo a natureza cristalina das experiências e dos processos urbanos, com suas complexas combinações. Não opondo, mas complementando à cidade objetiva, visível, atual, molar, uma outra cidade, subjetiva, emocional, virtual, molecular²⁹. Assim, ou muda a natureza do próprio debate urbanístico, passando ele próprio do regime orgânico para o cristalino, ou o mesmo continuará sempre na retaguarda, à reboque da maquinação capitalista³⁰.

Enquanto continuarmos prisioneiros de uma concepção das relações sociais herdadas do século XIX, a qual não tem muito a ver com a situação atual, ficaremos fora da realidade, continuaremos a dar voltas em nossos guetos, ficaremos indefinidamente

na defensiva, sem conseguir apreciar o alcance dessas novas formas de resistência que surgem nos mais diversos campos. Trata-se, portanto, de primeiramente medir em que grau estamos contaminados pelos artifícios do Capitalismo Mundial Integrado (CMI). O primeiro desses artifícios é o sentimento de impotência que conduz a uma espécie de ‘abandonismo’ às suas fatalidades. Por um lado, o Gulag; por outro, as migalhas de liberdades do capitalismo, e, afora isso, aproximações fajutas com um vago socialismo cujas fronteiras iniciais e finais não se vêem.³¹

Guattari ainda apontou ser fundamental que arquitetos e urbanistas passem a atuar como operadores de uma “cartografia multidimensional da produção de subjetividade”, compreendendo os mecanismos, circuitos e conexões que atuam nos processos de subjetivação inerentes ao espaço urbano, ainda muito pouco conhecidos³². Assim, poderão fazer uma escolha consciente do tipo de espaço e de subjetividade que concorrerão para engendrar com suas intervenções: se formas padronizadas e subjugadas pelos sistemas dominantes, condenadas à petrificação, à morte, ou, ao contrário, resingularizações compondo arranjos radicalmente mutantes, numa política de “produção de vida” – alternativas já vislumbradas há quase um século, por Bièly: “deficiência do cerebelo” ou “criação cerebral”.

Mas aí se instala um paradoxo: de que modo o urbanismo poderá participar dessa “restauração da cidade subjetiva” convocada por Guattari, potencializando a vida urbana cotidiana em seu emaranhado de circuitos cristalinos, fabricantes de cidades cristais, se os mesmos vêm sendo, num trabalho secular, constantemente violados por ele?

Os modos orgânico e cristalino do urbanismo

Considero a existência de, pelo menos, dois modos de abordagem da cidade pelo urbanismo, correspondentes à apreensão e à produção de dois tipos de espaços, diferentes por natureza: o espaço orgânico e o espaço inorgânico ou cristalino. O primeiro modo – que também será denominado de “orgânico”,

é próprio da vertente dominante e hegemônica do urbanismo desde seus primórdios – por isso, normalmente, é confundido com o próprio campo; o segundo modo, “cristalino”, caracteriza uma vertente minoritária, marginal, dissidente; um, “orientado-objeto”, separa as faces objetivas e subjetivas da cidade, o outro, “orientado-relações”, coloca objetivo e subjetivo em diálogo e interação³³; um é “estratégico”, fundamentado em modelos de verdade, o outro, “tático”, sabota todos os modelos³⁴; um é representativo da tradição moderna do urbanismo, o outro se apresenta, ao mesmo tempo, como crítica e desvio dessa tradição, inventando um novo caminho; um, teria chegado a um “fim de linha”³⁵, sendo, em parte, responsável por essa ameaça de paralisia que paira sobre a subjetividade na contemporaneidade, enquanto o outro abre uma linha de fuga, preparando “as atitudes mais coerentes para o século XXI”³⁶.

O modo orgânico

Em seus exercícios mais evidentes – quais sejam: a tentação da visão totalizante de cidade; a tendência de buscar construir modelos, a simplificação na compreensão das formas (novas e velhas) de sociabilidade urbana, a importância atribuída à função das formas materiais como catalisadoras de comportamentos sociais – o Urbanismo ‘evoluiu’ assim, [...] para um certo apagamento de tudo aquilo que as sociedades urbanas em suas interações guardam como dimensão imponderável, não necessariamente visível ou quantificável, mistério, imprevisibilidade.³⁷

A abordagem orgânica do urbanismo fundamenta-se na separação das naturezas objetiva e subjetiva da cidade, bloqueando ou clivando os circuitos cristalinos de trocas mútuas entre matéria e memória, ação e desejo, visível e invisível, atual e virtual, presente e passado, transparência e opacidade etc. – fazendo sobressair os primeiros e subjugando (na forma de negligência ou negação) os segundos. Para Certeau, trata-se da estratégia de delimitar na cidade um “lugar próprio”, ou seja, um espaço “distinto, visível e objetivável”, destacado do seu Outro invisível. É a vitória do lugar ou do espaço sobre o tempo, tornando suas “forças estranhas” objetos observáveis e mensuráveis, e portanto controláveis³⁸.

Essa abordagem, entretanto, só se faz possível pela retirada do urbanista da vivência da cidade, pelo desconhecimento e esquecimento das “artes de fazer” dos habitantes ordinários, suas “táticas” – como o desvio, a bricolagem, a lentidão, a fabulação, pelas quais os mesmos inventam, microbianamente, a sua cidade e o seu cotidiano. Projetando modelos de verdade e discursos de competência, esse urbanista bloqueia seus próprios circuitos cristalinos, devendo, portanto, excluir-se “do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia-a-dia e fazer-se estranho a eles”³⁹. Assim, ele vai se relacionar com a cidade de sobrevoos e à distância, como um “deus voyeur” que vê de fora, do alto e de longe, mediado por representações (mapas, plantas, maquetes, inclusive filmes). Certeau define essa experiência como a de alguém que observa a cidade do 110º andar do World Trade Center, segundo ele, a “mais monumental das figuras do urbanismo ocidental”⁴⁰:

O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego nova-iorquino. Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores e espectadores. Ícaro, acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitava e pelo qual se estava ‘possuído’. [...] Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber.⁴¹

A trajetória do modo orgânico de abordagem da cidade poderia ser dividida em três fases, cada qual dominada por uma vertente ou corrente⁴², coincidindo com a evolução do urbanismo moderno: a fase da abordagem funcionalista (também chamada de racionalista ou progressista), entre as décadas de 1920 e 1940, iniciada com as vanguardas modernas e encerrada no pós-guerra; a abordagem humanista, entre a década de 1950 a meados da década de 1970; e a abordagem mercadológica da contemporaneidade, que iria de meados da década de 1970 aos dias atuais.

Com a vertente dominante do urbanismo durante praticamente toda a 1ª metade do século XX – o chamado funcionalismo, a separação orgânica adquire sua forma mais radical e explícita⁴³. A cidade é concebida como um fato puramente objetivo, e seu habitante um homem racional até no sentimento, cuja principal qualidade, a objetividade, deveria reprimir e dominar qualquer manifestação de animalidade ou subjetividade.

O homem caminha em linha reta porque tem um objetivo; sabe aonde vai [...] A mula ziguezagueia, vagueia um pouco, cabeça oca e distraída, ziguezagueia para evitar os grandes pedregulhos, para se esquivar dos barrancos, para buscar a sombra; empenha-se o menos possível. O homem rege seu sentimento pela razão; refreia os sentimentos e os instintos em proveito do objetivo que tem. Domina o animal com a inteligência. Sua inteligência constrói regras que são o efeito da experiência. A experiência nasce do labor; o homem trabalha para não perecer. Para produzir, é preciso uma linha de conduta; é preciso obedecer às regras da experiência. É preciso pensar antes no resultado. A mula não pensa em absolutamente nada, senão em ser inteiramente despreocupada.⁴⁴

A vertente funcionalista do urbanismo pressupunha um homem ideal, universal, padronizado e homogêneo – traduzido pelo *modulor* de Le Corbusier, ao qual corresponderia uma cidade de linhas retas, o caminho da ordem que seria também o da criação e da dominação. O trabalho do urbanismo, por essa lógica, seria, um “colocar em ordem”, no caso, a ordem racional, geométrica, utilitária, e também capitalista. Os bairros antigos estariam fora dessa ordem, com seu traçado labiríntico, estreito e tortuoso – o “caminho das mulas”, estimulando um vagar à esmo, a distração, ao ócio improdutivo⁴⁵, tornando-se, assim, uma ameaça ao “progresso” da cidade – o que equivaleria dizer do capitalismo –, levando à miséria, à derrota e à decadência.

Será uma visão do sétimo círculo do inferno de Dante? Não. Infelizmente, é a pavorosa moradia de centenas de milhares de habitantes. [...] Quando em nossos passeios seguimos o dédalo das ruas, nossos olhos ficam enlevados com o pitoresco dessas

paisagens escarpadas, surgem as evocações do passado [...] A tuberculose, a desmoralização, a miséria, a vergonha triunfam satanicamente.⁴⁶

Corbusier entendia que esses bairros – e com eles, todo o passado, a memória que fazem evocar – deveriam ser erradicados, “sacrificados”, já que seria impossível recuperá-los, ou melhor, retificá-los pelo urbanismo. Os únicos “vestígios do passado” que ficariam salvaguardados – algumas edificações consideradas “monumentos”, como igrejas antigas – ganhariam um novo contexto, rodeados de árvores, em parques, passando de uma vida degradante para uma morte digna, ganhando o descanso eterno em “cemitérios graciosamente mantidos”⁴⁷.

Entretanto, paralela e marginalmente ao funcionalismo, desenvolveu-se uma outra vertente de abordagem, mais sensível aos aspectos subjetivos da cidade – como a questão do tempo – e que já poderia ser qualificada de “humanista”⁴⁸. O biólogo escocês Patrick Geddes, ainda nos primórdios do urbanismo, entre o final do século XIX e o início do século XX – momento em que este ainda estava se consolidando como campo disciplinar e prática profissional – surge com a proposição de integrar o habitante, através da *civics*, ao planejamento urbano⁴⁹. Além disso, para Geddes, o planejamento só escaparia da abstração caso se baseasse em um vasto levantamento sociológico (o “diagnóstico”) para obter dados econômicos e de infraestrutura e, sobretudo, para “evocar a personalidade social da cidade”:

Cada lugar tem uma verdadeira personalidade e, junto a isso, exhibe alguns elementos singulares – uma personalidade, por mais apática que se mostre, é dever do planejador, como mestre, despertá-la. E somente ele pode fazer isso, por estar apaixonado e familiarizado com o seu assunto, verdadeiramente apaixonado e inteiramente à vontade – o amor, pelo qual a mais alta intuição supre o conhecimento e provoca a mais completa intensidade de expressão, para trazer à tona as possibilidades latentes, porém não menos vitais⁵⁰.

Geddes argumentava que, para o planejador realizar um trabalho “durável e profundo” na cidade, expressando o seu espírito ou individualidade,

seria preciso agir como um artista, conhecê-la e amá-la “de verdade”, “entrar em sua alma” – caso contrário, “na melhor das hipóteses”, ele poderia ser um engenheiro eficiente, mas “que vê apenas a semelhança das cidades, sua rede comum de rodovias e comunicações”. A ação urbanística teria de ser baseada na “intuição” e na “simpatia ativa para com a vida essencial e característica do local em questão”, contando, para desenvolver essa sensibilidade, com a colaboração da arte, em particular da literatura e sua “capacidade de perceber a vida criativa nas cidades”⁵¹:

Percebemos por nós mesmos, como essa cidade triste foi um dia bela e jovem, teve seus dias de fé e grande solidariedade, como vibrou na vitória, chorou na derrota, renovou seus sacrifícios e lutas, e tão exaurida, por gerações e gerações, em perene instabilidade da sorte, e mais instável ainda em mente e espírito. Mas [...] acabamos esquecendo nosso passado histórico, e pensamos em nossa cidade em termos apenas de recente progresso industrial e ferroviário, chegamos a pensar em nossa cidade atual como um postulado final, e não como uma cidade em fluxo e mudança contínua.⁵²

A noção de temporalidade mostrada por Geddes inspirava-se na noção bergsoniana de duração: tudo, na cidade, estaria submetido ao perpétuo movimento do tempo, em constante mudança e evolução, possuindo uma cambiante trama de vida. Como esse movimento seria imprevisível, tornava-se inútil qualquer prognóstico ou modelo urbano; não poderia existir uma cidade-tipo do futuro, mas tantas cidades quantos casos particulares⁵³.

O que Geddes chamava de “espírito” ou “personalidade social da cidade” se referia basicamente às tradições ali existentes, preservadas em evolução gradativa no tempo, e pelas quais o habitante se ligaria ao seu ambiente. Assim, embora percebesse uma dimensão subjetiva e temporal da vida urbana, tratava-se de uma visão com um fundo conservador e moralista – que seria compartilhada por seu mais importante discípulo, Lewis Mumford, rejeitando a metrópole e defendendo a pequena cidade, a vida em comunidade, na qual as tradições urbanas seriam conhecidas e respeitadas por cada geração, e expressadas através dela.

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

Admiro a ousadia dos técnicos atuais do urbanismo que, quando aplicam esta ciência a uma cidade, consideram, antes de tudo a aparência das coisas, como se a consideração dos habitantes que formam a cidade não se impusesse previamente. É através destes que a cidade precisa ser vista, ao invés de ser observada simplesmente do ponto de vista dos espaços cheios e vazios que ela forma sobre o solo. Para compreender uma cidade, é preciso compreender seus habitantes; [...] uma cidade é um conjunto de almas.⁵⁴

Ainda nesse período, surge uma série de trabalhos nos campos da filosofia, sociologia e antropologia, realizados por Georg Simmel e Oswald Spengler, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, pelos pesquisadores da Escola de Chicago Robert Ezra Park e Louis Wirth, entre outros, enfocando diversos aspectos da relação que a grande cidade estabelece com seus habitantes. Entretanto, era priorizada aqui menos a linha de continuidade ou mudança de grau – como em Geddes ou Poëte –, que as discontinuidades, as transformações, as mutações, ou seja, as “mudanças de natureza”⁵⁵. São observados e analisados os novos comportamentos, sociabilidades, estados psíquicos, sensações e sentimentos das personagens e tribos da grande cidade – como o homem *blasé*, o *flanêur*, o *badaud*, a prostituta, as comunidades étnicas e religiosas, as gangues juvenis – na vivência de seus ambientes – ruas, bairros, passagens, estações de trem, cinemas, bares ou cafés.

Se esses trabalhos não tiveram praticamente nenhuma influência junto ao funcionalismo, eles foram importantes para a sua superação, iniciada dentro do clima de uma “virada humanística” que, entre as décadas de 1950 e 1960, envolveu não apenas o campo do urbanismo, mas toda a sociedade ocidental, atingindo praticamente todos os seus domínios científicos e artísticos, seus equipamentos e instituições. Houve, nesse momento, uma mudança geral de

paradigmas, com grande influência das Ciências Sociais e Humanas, principalmente da História, da Antropologia e da sociologia, alavancada pela pressão vinda sobretudo dos movimentos sociais, em suas lutas pelos direitos da mulher, dos homossexuais, dos negros, dos imigrantes, dos estudantes, dos camponeses, das minorias étnicas e religiosas, e também dos habitantes – os chamados “movimentos sociais urbanos” – que reivindicavam o seu “direito à cidade”.

A passagem para a fase “humanista” do urbanismo foi deflagrada tanto pela recuperação de autores que haviam ficado à margem do funcionalismo, em especial Geddes e Camilo Sitte, quanto pela intensificação das críticas ao funcionalismo – considerado excessivamente autoritário e racionalista, produzindo espaços repressivos e estéreis, levando à morte das cidades⁵⁶. Essa mudança de abordagem foi liderada por alguns jovens membros do CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna –, como Alison e Peter Smithson, Aldo Van Eyck, Jaap Bakema e Giancarlo de Carlo – que, formando em 1953 o grupo *Team X*, acabaram por extingui-lo⁵⁷.

Mesmo juntando diversas tendências, o grupo convergia ao procurar colocar, no lugar do homem ideal e abstrato, o homem real – no caso, o habitante da cidade, chamando-o à participação; na afirmação da identidade, da diversidade e da complexidade contra a impessoalidade, a homogeneidade e a simplificação; na substituição da grande escala e da tábula rasa por intervenções que respeitavam a escala humana e o contexto; criticando a separação de funções, buscavam a integração entre forma e função, casa e cidade, sujeito e objeto etc.

Essas propostas do *Team X*, entretanto, promoviam apenas uma “reforma”⁵⁸ – ou seja, mudanças de grau, de forma ou de escala – nos pressupostos até então vigentes em arquitetura e urbanismo, tornando-os “menos” autoritários e racionais, “menos” formalistas e funcionalistas, “mais” sensíveis e humanos. Não se tratava aqui de rupturas ou revoluções, ou seja, de mudanças de natureza. O sujeito se pluralizava, aproximando o arquiteto-urbanista do morador ou usuário, mas preservando seus supostos limites e identidades, suas distinções, hierarquias e separações, suas culturas e tradições. O objeto, edifício ou cidade, embora adquirisse um arranjo mais aberto e dinâmico, continuava ainda bastante formalizado e pré-concebido através de planos e projetos.

Estes, se passavam a contar com a opinião e a com participação dos habitantes, mesmo assim permaneciam sob controle dos profissionais, conservando para si o papel de protagonistas – ou seja, os autores. E se agora o tempo era associado ao espaço, era ainda de maneira subordinada, o tempo linear da história.

A partir de meados da década de 1970, com o início da “pós-modernidade”⁵⁹, é desencadeada outra mudança significativa no campo. A renovação que ocorreu nos anos 1950/1960 acabou servindo para embasar uma nova estratégia capitalista de pensar e intervir no meio urbano. Ou seja, se, forçosamente, o urbanismo passou a incorporar temas e noções mais sensíveis – como participação, comunidade, preservação, memória, história, ecologia, diversidade, particularidade, identidade –, estes foram colocados à serviço de uma renovação também da lógica de produção capitalista da cidade, para legitimar e ampliar ainda mais o seu domínio. Foi o que observou Ana Fernandes:

A partir dos anos 1980, mas, sobretudo, a partir dos 1990, esses conceitos deixam de ser diferenciadoras das práticas de intervenção sobre as cidades para se transformarem em termos quase consensuais das ações implementadas no espaço urbano em diversas de suas configurações: política, empresarial, da mídia e [...] do corpo técnico vinculado à ação sobre as cidades. Mesmo a produção intelectual parece, ao menos em parte, aprisionada nesse consenso.⁶⁰

Embora trouxesse uma série de novidades – adquirindo um novo estatuto, uma nova agenda, a vertente “pós-moderna” do urbanismo se consolidou, nos anos 1980 e 1990, sem implicar em nenhuma ruptura com a versão anterior, fazendo-lhe apenas uma “oposição de fachada”, aonde, até um certo momento, esperava-se por uma “reviravolta”, como admitiu Otilia Arantes⁶¹. Dessa mudança, acabaram surgindo novas tendências ou correntes, cujos “diferentes” modelos de cidade são, na verdade, “variações em torno de um mesmo modelo”: a chamada “cidade do pensamento único”, que conserva, de uma maneira mais sofisticada, dissimulada e cínica – e por isso mais perversa – seu fundo autoritário e segregador⁶².

A abordagem mercadológica ou neoliberal do urbanismo, em todas as suas versões, distingue-se por uma grande capacidade de sedução, de atração,

de fascínio (comum nas estratégias publicitárias e de *marketing* que lhes servem de modelo e referência), fundamental para o bom funcionamento do espetáculo capitalista. Se no início era negligenciado o campo subjetivo, negando sua importância para a vida urbana, agora se trabalha de maneira direta sobre ele, dentro dele, modelando-o de acordo com os interesses e valores adequados ao funcionamento desejado do sistema. Essa nova atitude do urbanismo havia sido antecipada pelos situacionistas⁶³ há mais de meio século:

O parecer de um especialista [...] constata, após experiências precisas, que os programas expostos pelos planejadores urbanos criam em certos casos embaraços e revoltas que seriam evitáveis se houvesse um conhecimento mais profundo dos comportamentos reais, e sobretudo das motivações desses comportamentos. [...] O urbanismo procura exercer a arte de tranquilizar sob sua forma mais pura: é a última cortesia de um poder que está prestes a assumir o controle das mentes. [...] Industrializar a vida privada: 'Faça de sua vida um negócio', será o novo slogan. Propor a cada um que organize seu meio vital como uma pequena fábrica que tem de ser gerida, como uma microempresa com seus substitutos de máquinas, sua produção de qualidade, seu capital constituído de paredes e móveis, não será a melhor maneira de tornar perfeitamente compreensíveis as preocupações desses senhores que possuem uma fábrica, uma de verdade, das grandes, e que também deve produzir? [...] Uniformizar o horizonte: os muros e os recantos ajardinados conferem ao sonho e ao pensamento novos limites pois, afinal, é poetizar o deserto o fato de saber onde ele acaba. [...] As cidades novas chegarão a apagar as marcas das lutas que vão opor as cidades tradicionais aos homens que elas quiseram oprimir. Extirpar da memória de todos a verdade de que cada vida cotidiana tem sua história e, no mito da participação, contestar o caráter irreduzível do vivido. [...] Misturando o maquiavelismo com o concreto armado, o urbanismo tem a consciência tranqüila. Entramos no reino da delicadeza policial. Sujeitar com dignidade.⁶⁴

As "cidades novas" descritas pelos situacionistas são muito parecidas com as nossas cidades atuais, asseptizadas, homogeneizadas e estereotipadas como cenários desencarnados que preconizam a vitória do espetáculo sobre

o cotidiano, do modelar e genérico sobre o singular e comum, do consumo sobre a vivência, da cosmética sobre o sensível, do valor mercantil sobre o valor afetivo. Quanto aos habitantes, se antes eram controlados sobretudo através do espaço, passam a ser cada vez mais controlados através do tempo, tão mais acelerado quanto mais comprimido, e em algumas situações, mesmo suprimido. Sem tempo não há fuga possível, nem mesmo para o pensamento. Viver sob um outro regime de tempo é, portanto, um dos maiores desafios que a contemporaneidade nos coloca. No entanto, algumas pistas de como superá-lo encontramos no próprio campo do urbanismo.

O modo “cristalino”

Se o urbanismo unitário designa, como é nosso desejo, uma hipótese de emprego dos recursos da humanidade atual para construir livremente sua vida, a começar pelo ambiente urbano, é perfeitamente inútil aceitar a discussão com quem nos pergunta a que ponto ele é realizável, concreto, prático ou possível no concreto armado, pela simples razão de não existir, em nenhum outro lugar, nenhuma teoria nem nenhuma prática referente à criação das cidades, ou dos comportamentos que lhe estão ligados. Ninguém faz ‘urbanismo’, no sentido da construção do meio reivindicada por essa doutrina. Só existe um conjunto de técnicas de integração das pessoas (técnicas que resolvem efetivamente conflitos ao criar novos conflitos, atualmente menos conhecidos mas mais graves). Essas técnicas são manejadas inocentemente por imbecis ou deliberadamente por policiais. E todos os discursos sobre o urbanismo são mentiras tão evidentes quanto o espaço organizado pelo urbanismo é o próprio espaço da mentira social e da exploração reforçada. Os que falam sobre os poderes do urbanismo tentam fazer esquecer que eles só fazem o urbanismo do poder. Os urbanistas, que se apresentam como educadores da população, tiveram também de ser educados – por esse mundo da alienação que eles reproduzem e aperfeiçoam ao máximo⁶⁵.

Além dos situacionistas terem feito, nos anos 1950, uma crítica profunda e radical ao urbanismo moderno (de onde se explica esse caráter altamente premonitório), que consideravam “a técnica da separação”

– veiculada através de publicações, livros e também em documentários⁶⁶ –, também desenvolveram uma concepção de urbanismo que seria radicalmente diferente do que havia sido feito ou pensado até então, maquinando uma verdadeira mudança de natureza no campo, lançando as bases de um urbanismo “cristalino”, unindo, de um modo até então inédito, as naturezas objetiva e subjetiva da cidade:

Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram⁶⁷.

O “urbanismo unitário” situacionista levaria em conta não apenas as realidades materiais e objetivas dos espaços urbanos, mas também, e sobretudo, as “realidades afetivas”, de natureza subjetiva, às quais esses espaços seriam indissoluvelmente ligados, os “estados-de-espírito” que estes suscitam, e que lhes dotaria de um poder lendário, poético, lúdico. Assim, trabalharia para uma “composição integral do ambiente”, opondo-se à separação moderna e aprendendo a cidade a partir de uma “unidade integral entre comportamento e seu meio”, um recriando permanentemente o outro – chamando esse ambiente integrado (e, portanto, cristalino) de “ambiência”. A cidade seria formada por unidades de “ambiência” variadas, “zonas de climas psíquicos” distintos, entre as quais existiriam fronteiras mais ou menos nítidas.

A brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros; a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos; a linha de maior declive – sem relação com o desnível – que devem seguir os passeios a esmo; o aspecto atraente ou repulsivo de certos lugares; tudo isso parece deixado de lado. Pelo menos, nunca é percebido como dependente de causas que podem ser esclarecidas por uma análise mais profunda, e das quais se pode tirar partido. As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidos de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator.⁶⁸

Esse novo modo de abordagem da cidade exigiria igualmente novos métodos e procedimentos. O método seria a psicogeografia, definida como um “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”⁶⁹. A “deriva” seria um misto de prática artística e pesquisa de campo, a técnica da passagem rápida pelas ambiências, através da qual se mapearia esse “relevo psicogeográfico das cidades”.

De fato, a variedade de possíveis combinações de ambiências, análoga à dissolução dos corpos químicos num número infinito de misturas, provoca sentimentos tão diferenciados e complexos quanto os suscitados por qualquer outra forma de espetáculo. E a mínima prospecção desmistificada mostra que nenhuma distinção, qualitativa ou quantitativa, das influências dos diversos cenários construídos numa cidade pode ser formulada a partir de uma época ou de um estilo arquitetônico, e menos ainda a partir das condições de habitat. As pesquisas que precisam ser feitas sobre a disposição dos elementos do quadro urbano, em estreita ligação com as sensações que provocam, exigem hipóteses arrojadas que convém corrigir constantemente, à luz da experiência, pela crítica e pela autocrítica.⁷⁰

Os situacionistas também criticavam os funcionalistas por, entre outros “crimes”, não terem percebido essa “função psicológica” da cidade, função que levaria à produção de formas em “transformação contínua”. A única maneira de se evitar uma anarquia da transformação, diziam, não seria tentar fixá-la, mas “entender as suas leis internas, e utilizar-se delas”⁷¹. Daí a recusa em propor ou projetar novas formas ou modelos de cidade, mesmo se fossem abertos e dinâmicos, como Nova Babilônia, tentativa feita por Constant de formalizar a teoria do urbanismo unitário – algo que sempre gostaram de fazer os arquitetos, insistindo em ver ou conceber formas ao invés de propor ou motivar práticas que vão produzir suas próprias formas, sempre aleatórias e imprevisíveis, cristalizando-se através da ação dos vivenciadores⁷². Esse era o sentido situacionista de “participação” urbana: um processo cristalino, que se desenvolve no curso do tempo, aberto, compartilhado, sem controle, e cujos resultados não podem ser planejados ou previstos de antemão.

O urbanismo unitário não aceita a fixação das cidades no tempo. Induz, ao contrário, à transformação permanente, a um movimento acelerado de abandono e de reconstrução da cidade no tempo e, ocasionalmente, também no espaço.⁷³

Toda vivência situacionista da cidade seria uma experiência “espaciotemporal”, “estritamente articulada no lugar”, aproximando-se do que Certeau definiu como “praticar o espaço”: “no lugar, ser outro e passar ao outro”⁷⁴. Não se deslocar, mas “variar”. Para eles (e aí ficam bem próximos da concepção deleuzeana de repetição do mesmo e repetição da diferença), por mais abertos e dinâmicos que sejam as formas e os espaços, quando sua variação no tempo é controlada ou fixada, a vida condiciona-se como repetição (do mesmo), petrificada em torno da rotina, e então estagnam-se suas “energias inesgotáveis”: pulsões de desejos, potência de devires. Ao contrário, com o fluxo livre do tempo, a vida cotidiana seria perpetuamente reinventada, fazendo da cidade existente uma cidade “experimental” para um habitante “experimental”, cujo “desarraigamento” estimularia “novos estados de sentimentos”, um “espírito de criação”.

Pessoa, Bièly, e outros escritores e poetas que viveram entre a 2ª metade do século XIX e o início do século XX, fase de transição para a chamada “modernidade” – como Charles Baudelaire, Marcel Proust, Louis Aragon, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Thomas de Quincey, Franz Kafka, Richard Dreiser, e o brasileiro Machado de Assis –, já haviam revelado que a constituição de uma nova configuração subjetiva, de uma percepção e um estado de espírito inéditos, bem como a ativação de uma grande potência criativa e fabuladora, ou “lendária”, estão em correspondência direta a um ambiente instável, fugidio, efêmero, que não cessa de se modificar. A Chicago de Dreiser, de tão variante, torna-se “falsa”, “uma farsa”, e seu habitante um “falsário”⁷⁵:

Por todo lugar, luzes: os faróis da rampa. A cidade é um teatro, e vinda do interior, Carrie constrói sua identidade sobre esta cena, a partir de identidades emprestadas. Nada é estável nesse ambiente; só há trajetórias, ascendentes ou descendentes. Não há presente, em verdade; unicamente a lembrança desesperada do que se era antes de desaparecer nas profundezas – ou o devaneio sobre aquilo que se vai ser, a projeção ‘em avanço’ de seu eu.

[...] É um mundo fragmentário e descontínuo: cada bairro, cada ambiente é como que improvisado sobre o momento, provisório, precário, fugaz – aqui hoje, desaparecido amanhã.⁷⁶

Se por um lado as ideias situacionistas tiveram alta ressonância no campo das artes em geral – motivando a eclosão de novas linguagens artísticas que afloraram a partir da década de 1960⁷⁷, elas tiveram pouca circulação entre arquitetos e urbanistas, devido, sobretudo, às fortes críticas que lhes eram endereçadas. Ainda assim, houve duas principais linhas de influência: uma, paradoxalmente, relativa ao aspecto formal tão combatido pelo grupo, tendo Nova Babilônia como referência. Nessa linha, incluíam-se os vários grupos utópicos surgido nos anos 1960 e 1970, e, depois destes, todos os que propuseram formas dinâmicas ou mega-estruturas *high tec*⁷⁸.

No entanto, se os arquitetos e urbanistas haviam ganhado um novo modelo formal e passavam a se expressar num tom irônico e irreverente, eles continuavam em suas redomas, falando do alto, protegidos do Outro, conservando-se assim distantes dos processos que enriquecem a vida urbana e existência humana, que só acontecem a partir dos encontros e trocas recíprocas com esse Outro na vivência de uma “situação” compartilhada – com todos os riscos que ela ofereceria –, como queriam Debord e seus companheiros. A outra linha de influência situacionista foi justamente nessa direção, concorrendo para a instauração de um outro modo de abordagem no urbanismo, um modo “cristalino”, que

espera que a informação se construa por intercâmbios, não por espionagem ou lavagem cerebral. Ele escuta, se critica e se auto-avalia, se converte em ator no fenômeno observado. Ele procede mais por intuição que por indução-dedução. O motivo pelo qual atua é empático. Não é moderno, mas contemporâneo. [...] Em oposição ao urbanismo orientado-objeto, esse modo de abordagem reconhece como instrumento essencial o *desenvolvimento* e suas diferentes escalas de evolução, ou seja, o tempo e nunca o resultado final. [...] Isto define sua ferramenta de concepção: não é estático, nem homogêneo, nem fechado, nem definitivo, nem hierarquizado, nem mecânico. [...] Nunca mais *formas, objetos, soluções*, mas antes *ações urbanas, atitudes dos habitantes, de usuários, processos, aprendizagens!*⁷⁹

Os exemplos mais emblemáticos de abordagem cristalina no campo da arquitetura e do urbanismo foram algumas experiências participativas radicais realizadas entre meados dos anos 1960 e 1970, entre as quais o projeto da Faculdade de Medicina da Universidade Católica de Louvain, em Bruxelas, coordenado por Lucien Kroll. Na sua realização, entre 1970 e 1975 – no calor dos acontecimentos decorrentes do Maio de 1968 francês (cuja eclosão teve grande influência das ideias situacionistas) –, a “Memé”, como ficou conhecida, contou com a colaboração ativa, motivada e “emocionada” dos estudantes e funcionários da faculdade, não apenas na fase de concepção e de projeção, mas também na de execução, resultando numa estética singular, pretendida como uma composição de “imagens demonstrativas da sua ação e do seu aleatório”⁸⁰. A proposta da Memé – uma das melhores traduções do espírito da época, com seu lema “imaginação é revolução” – era ser uma obra permanentemente inacabada, sempre em evolução e transformação⁸¹.

Um dos principais expoentes desse modo de abordagem – junto com o brasileiro Carlos Nelson Ferreira dos Santos⁸² –, Kroll atribui à cidade um lado corporal, carnal, poético, mítico, irracional, incontrolável⁸³, produzido pelos habitantes em suas práticas ordinárias e microscópicas. Essas práticas sempre escaparam à abordagem orgânica do urbanismo, com sua visão panorâmica e panóptica. Entretanto, são elas justamente que tornam a cidade viva, transformando-na incessantemente – enquanto esse urbanismo só a degradaria⁸⁴. Para ver essa outra cidade, Certeau sugere mudar a posição, a escala e a natureza do olhar:

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

tam graças aos dispositivos e aos discursos, hoje atravancados, de organização observadora.⁸⁵

A abordagem cristalina exercitaria esse olhar de “míope”, tão caro a Machado de Assis, que não vê de longe, precisa chegar junto, estar próximo para ver. E que vê as “coisas miúdas” que escapam às “grandes vistas”⁸⁶. Pois só é possível apreender esses movimentos por dentro, de baixo e de perto, junto, fazendo uma observação não apenas “participante” como envolvida, afetando e se deixando afetar pelo que observa. É nesse sentido que Kroll diz – bem no espírito situacionista – que “a utopia nunca dará uma forma urbana viva”, nem a “cosmética” e o seu “pseudo-diversificado”, e muito menos o “militarismo”. Só poderia fazê-lo através de uma “etnologia prática”, agindo por instinto e empatia, através da “criação da multidão, clandestina, obstinada, coletiva”⁸⁷.

A atitude etnológica é um *processo* e não um *procedimento*. Ela recebe e transmite, recusa controlar a totalidade dos motivos. [...] Ela promete se adaptar a uma realidade fluida, em movimento, desconhecida. Deixar se fazer é bem mais eficaz que tudo enquadrar. O que nós chamamos participação dos habitantes é um dos meios de juntar intenções diversas, em desordem, até mesmo contraditórias.⁸⁸

Enquanto a abordagem orgânica do urbanismo serve à produção de espaços luminosos e espetaculares, regidos pela racionalidade, pela hierarquia, pela disciplina, pelo controle, pela separação, pelo distanciamento, habitados por homens competentes e verídicos – ou seja, uma cidade “orgânica” –, essa é aliada dos espaços espaços do aproximativo, da criatividade, da lentidão, abertos, movediços e compartilhados, as zonas opacas dos habitantes ordinários, os anônimos da cidade, considerados, pela lógica do espetáculo, “perdedores”, mas que, pela lógica do cristal, do tempo, são “os fortes”⁸⁹.

Como apreender o ‘vulgar’ (a periferia, a habitação popular, os bairros comuns, as pessoas idosas, os imigrantes, os desorientados etc.) e não somente os vencedores, como o verdadeiro local futuro de intervenções artísticas integradas, calorosas,

coerentes, cúmplices, 'religadas'? Os fatos sociais são os verdadeiros materiais de um urbanismo democrático.⁹⁰

A passagem para o modo cristalino corresponde a uma verdadeira "mudança de natureza" do urbanismo. Se o primeiro seria a "técnica da separação", na maioria das vezes à serviço da dominação capitalista, o segundo surge como uma técnica de integração, de interação, conjugando as duas faces urbanas clivadas pelo modo orgânico do urbanismo. A abordagem cristalina estaria assim muito próxima da forma de atuação do "arquiteto-urbano" proposta por Paola Berenstein Jacques:

O arquiteto-urbano procuraria outros meios de atuar, interagir e intervir nessas situações contemporâneas em que os procedimentos usuais já não abrangem mais toda complexidade urbana. Ele precisaria desnaturalizar esses procedimentos, subvertê-los e, a partir daí, reinventá-los. Tentaria contaminar princípios hegemônicos com seus próprios contrapontos: propor o outro no lugar do mesmo, a alteridade no lugar da generalidade, a participação no lugar do espetáculo, o movimento no lugar do monumento, a improvisação no lugar do projeto, a deriva no lugar do mapa, o fragmento no lugar da unidade, o labirinto no lugar da pirâmide, o rizoma no lugar da árvore, mas também buscaria encontrar o que existe de cada princípio desses no outro, ou melhor, tentaria vislumbrar uma relação possível, uma tensão construtiva, entre eles.⁹¹

Entretanto, mais recentemente, o próprio Kroll confessou a dificuldade em seguir por esse caminho:

A prática 'orientada-relações' é em todo lugar quase impossível. Faz meio-século que eu tento. E eu falo mais que eu faço [...] Toda vez nós tentamos, mas as realidades, as incompreensões, os orçamentos, as administrações, qualquer argumento é suficiente para parar tudo. Mas um traço do ambiental já é suficiente: nós vamos num sentido, não no outro.⁹²

O urbanismo, na contemporaneidade, se encontra num bívio. Poderá seguir pelo caminho que vem percorrendo ao longo de mais um século, preservando

sua tradição moderna e orgânica. Esgotando-se por não saber se transformar, insistindo em um “querer-dominar”, esse caminho leva o urbanismo, irremediavelmente, a um “fim de linha”⁹³. Ou então, seguir por este caminho mais difícil, desviante, a linha de fuga que vem sendo traçada subterraneamente, de pouco em pouco, por poucos, pela qual quebra suas raízes, abandona seu “leito de morte” e, precipitando-se num regime cristalino, se reinventa. Carlos Nelson dizia que “com coragem e uma boa virada, os becos fechados podem virar pontos de partida”⁹⁴. O cinema – que Tarkovski definiu como a arte de “esculpir o tempo”⁹⁵ – pode ser uma ferramenta fundamental para essa virada. Isso – veremos adiante – Carlos Nelson também sabia.

O espaço cristalino do cinema⁹⁶

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

Jean-Louis Comolli, *La ville suspendue dans le temps*.

Quais as possibilidades para inventar o tempo? É isso. Para mim, a essência dos grandes filmes é a invenção do tempo.

Serge Daney, *Les cahiers à spirales*.

O tempo é o “fundamento”, a “essência verdadeira” do cinema⁹⁷. Segundo André Bazin, sua principal novidade em relação às outras máquinas de imagens que o antecederam foi a reprodução do movimento do tempo, ou seja, um “realismo do tempo”: pela 1ª vez, “a imagem das coisas é também a imagem da duração delas”⁹⁸. Ou seja, a imagem cinematográfica é uma imagem do tempo, cujo movimento produz a realidade do cinema. Uma realidade temporal, de natureza subjetiva, afetiva, emocional, e que, portanto, está fora da representação:

Eu me lembro de um velho filme: Trinta segundos sobre Tóquio. A vida estava suspensa durante trinta segundos, admiráveis,

*em que nada acontecia. Na realidade, tudo acontecia. Cinematógrafo, arte, com imagens, de nada representar.*⁹⁹

Como expressão do tempo, o cinema não seria um modo de representação de uma realidade preexistente, mas de apresentação de uma realidade sempre inédita¹⁰⁰ – e, nesse sentido, Comolli vai afirmar que “não há coisa que, filmada, seja [...] idêntica ou análoga à coisa não filmada: corpo, objeto, cidade ou nuvem”¹⁰¹. Entretanto, a representação está dentro do cinema, sendo a lógica predominante na maioria dos filmes da indústria cinematográfica. Tendo por base, principalmente, a reflexão filosófica de Bergson sobre o movimento, a duração e a imagem¹⁰², Deleuze associa esses filmes a um regime “orgânico” das imagens, ou seja, o regime das imagens orgânicas ou “imagens-movimento”, a imagem como representação indireta do tempo.

Deleuze contrapõe ao regime orgânico um outro regime, inorgânico ou cristalino, das imagens cristalinas ou “imagens-tempo”: a apresentação direta do tempo, “um pouco de tempo em estado puro”¹⁰³. No regime orgânico, o tempo – sob uma forma cronológica e contínua – resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço. O regime cristalino inverte essa relação; faz o movimento e o espaço resultarem do tempo, que pode então fluir livremente em sua forma não-cronológica, o tempo como potência do devir, da metamorfose, ou do “falso”¹⁰⁴, servindo à repetição diferente.

Por um lado a imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir. [...] A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com freqüência, a sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo.¹⁰⁵

O regime cristalino das imagens-tempo corresponderia à temporalidade da experiência cinematográfica, na qual também “o espaço nasce do tempo”. Segundo Tarkovski, nenhuma outra arte se compararia ao cinema “[...] quanto à força, à precisão e à inteireza com que ele transmite a consciência dos fatos

e das estruturas estéticas existentes e em mutação no tempo”¹⁰⁶. Qualquer que seja o espaço fílmico, ele sempre será percebido primordialmente como uma duração, apreendido em perpétua transformação, tornando sensível ao espectador os movimentos cristalinos do tempo – passagem, apagamento, ressurgimento, estratificação – nos lugares, nas paisagens, em suas personagens.

Assim, a cidade que o cinema faz ver na tela, ou melhor, dá a sentir, é, essencialmente, uma cidade cristal: real e imaginária, objetiva e subjetiva, atual e virtual, visível e invisível, límpida e opaca, coberta e redescoberta, fugidia, estilhaçada e encarnada no corpo de seus habitantes. Sendo uma imagem do tempo, a cidade apreendida pelo cinema não seria, portanto, uma cidade de evidências, de certezas, de verdades, mas antes de dúvidas, de questões, de mistérios e enigmas insolúveis¹⁰⁷.

As cidades amadas pelo cinema são filmadas como enigmas. Elas estão ali e não estão ali, elas se escondem se mostrando, elas se subtraem se condensando nos corpos que as encarnam, elas desaparecem neles. Se o cinema nos retém e nos excita, é bem que ele nos faz duvidar o que nos vemos, que ele afeta nossas evidências sensíveis e nossas certezas ideológicas com uma dúvida mais real que elas. Filmado, o visível se duplica com todas as dúvidas do invisível. É precisamente essa parte obscura da cidade que o cinema retém, o que ela tem de desconhecido, de fugidio, de opaco até nas suas aparências mais luminosas [...] ¹⁰⁸

O crítico e cineasta Jean-Louis Comolli considera o cinema “[...] uma das melhores ferramentas para duvidar da realidade das coisas que se expõem ao olhar”, colocando ambos, essa realidade e o nosso olhar, em dúvida ou em questão¹⁰⁹. Portanto, o trabalho principal do cinema ao filmar uma cidade – e, particularmente, do documentário – seria colocar em dúvida, em suspensão, sua face objetiva, visível, límpida e luminosa, tornando-a opaca e nebulosa, e, reversamente, revirar “as evidências do sensível”¹¹⁰, tornando clara e visível sua face subjetiva, invisível, opaca e obscura. Foi assim que este cineasta decidiu filmar Marselha: ultrapassando os limites do seu visível e se atirando no que nela se subtrai ao olhar, para apreender o que ela só mostra por dentro, o interior da cidade ou a cidade no interior dos seus habitantes:

Marseille de père en fils. Pela primeira vez (desde o título) faço um projeto de filmar uma cidade. Como Marselha foi, pra mim, é e sempre será a Cidade Imaginária, a imagem da própria Cidade, me pergunto se serei capaz de filmá-la *verdadeiramente*. É preciso, então, que decida *não filmá-la como uma cidade que se mostra por fora*. Mas que cidade de fato se mostra por fora? Esta cidade me é invisível, não consigo ver nada, ela não me foi prometida, ela só me toca através de alguns de seus fragmentos que valem, espero, pelo todo. [...] Assim, em Marselha, não há nada para ver [...]. Nada que a distinga de qualquer outra cidade. [...] É preciso então [...] mudar a fórmula clássica do cinema: 'dos corpos nos cenários [...]' E imaginar uma fórmula mais improvável [...] de cenários que seriam levados nos corpos, que teriam desaparecido por dentro, que se tornariam a mola, a armadura, o motor, a estrutura dos corpos. A cidade no interior dos habitantes. A Cidade Interior. É bem esta do cinema, a Cidade nos filmes. O cinema que passa seu tempo a pôr para fora o que está dentro e para dentro o que está fora. Carregador infatigável. Filmar Marselha no interior das cabeças, no interior dos corpos de seus habitantes. A cidade encarnada, digerida pelos corpos dos seus, na espessura, nas dobras da carne que toma forma no corpo.¹¹¹

Ainda para Comolli, o cinema, de certa maneira, “salva” a cidade filmada, ao constituí-la como memória: “ele ‘salva’ pelo olhar aquilo que está sob os nossos olhos e que não vemos ou não vemos mais, ele retém pelo olhar o que está em vias de desaparecer sob os nossos olhos ou que nunca esteve”. “Salvar”, aqui, teria o sentido de fazer existir em filme. A cidade “salva” pelo filme pode muito bem estar até mesmo perdida no mundo, mas volta a ser experienciada, a acontecer a cada uma das projeções do filme¹¹². Esse poder do cinema, de “refazer o tempo”, e, com ele, os lugares, havia sido percebido por Dziga Vertov, já no início dos anos 1920:

Hoje, no ano de 1923, você anda por uma rua de Chicago e eu posso obrigá-lo a cumprimentar o camarada Volodarski que caminha, em 1918, por uma rua de Petrogrado e não responde ao seu aceno.¹¹³

Sendo o cinema “a experiência única na qual o tempo é dado como uma percepção”, como afirmou Jean-Louis Schefer¹¹⁴, ele constitui um espaço de natureza essencialmente cristalina. Na condição de estar envolvido pelo filme, o espectador sente o tempo tanto através de um vetor de observação externa – percebendo e apreendendo uma cidade-tempo – como de experiência interna. O deslocamento das imagens, o desenvolvimento das cenas e ações, os cortes, os intervalos, as durações, as velocidades, enfim, tudo o que se passa na tela no tempo real de projeção é sempre o que se passa na tela mental do espectador e reverbera em seu corpo:

O que *se passa* é o efeito desses *efeitos de tempo* na percepção consciente e infra-consciente do espectador, todos esses tempos vividos, sonhados, suportados, evadidos, sentidos, perdidos, reencontrados, é a mola da recorrência que faz com que o tempo fílmico rime consigo mesmo e se torne elo, trazendo para o aqui-agora de um minuto de projeção o passado e outro lugar dos minutos precedentes.¹¹⁵

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

[...] a oportunidade de vivenciar o que está ocorrendo na tela como se fosse sua própria vida, e de apropriar-se, como ela se fosse a sua experiência impressa no tempo e mostrada na tela, relacionando sua própria vida com o que está sendo projetado.¹¹⁶

Esse poder muito particular do cinema de produzir efeitos de tempo e de memória – daí Tarkovski associar o mecanismo cinematográfico ao “complexo mecanismo das reminiscências”, desvelado por Proust¹¹⁷ – torna-se possível pela suspensão do mundo e do corpo atual do espectador, que fica prostrado,

imóvel, e pela constituição de um corpo simulado, virtual, “experimental”, que percorre uma infinidade de lugares mentais, vivendo simultaneamente diversos mundos. Assim, também do lado do espectador, não se trata de representação: o cinema é uma experimentação inteiramente ancorada no real, fazendo do corpo do espectador um campo de experimentação¹¹⁸.

O cinema [...] não compõe e ordena uma estrutura qualquer de alienação: trata-se de uma estrutura de realização e de apropriação de um real, não de um possível; o real de que se trata é aquilo vivido momentaneamente como espectador.¹¹⁹

Da mesma maneira que as personagens dos filmes aonde predomina o regime cristalino das imagens-tempo – o “cinema do tempo”¹²⁰ –, o espectador deixa de ser um actante, não mais reage a uma situação, mantendo interrompido seu esquema sensório-motor (reconectando-o apenas quando termina a sessão¹²¹). Porém, se seu corpo não atravessa ou percorre a cidade como faz o habitante, é antes a cidade – suas paisagens, seus ambientes, suas personagens – que vem ao encontro do corpo do espectador, o atravessa, o percorre, o escava, e o arrasta consigo.

Pois esse deslocamento das imagens na tela, diante de nossos olhos, teriam, para Schefer, o poder de “se permutar em um deslocamento de sentimentos”, ou, de maneira ainda mais indefinida, “de afetos que as imagens impõem a nós, como um livro de carne”¹²². Assim, enquanto não se desloca, o espectador, antes de tudo, sente, deixando seu corpo vibrar por afetos e desejos desconhecidos, que o conduzem por uma série de estados emocionais e situações psíquicas – a contemplação, o devaneio, a deambulação, a deriva. Ou seja, são menos histórias que devires¹²³.

Schefer compreende esse espectador – que chama de “o homem ordinário do cinema” – como um ser descentrado, desarraigado, “desterritorializado”, vivendo numa zona fluida, estranha e opaca, “espaço de uma fuga impossível intermitente”, um lugar “sem limite onde nenhuma imagem reside profundamente e não pode se fixar” (provavelmente não seria suportável), local de investimentos de enormes cargas libidinais, revelando uma “matéria desconhecida na qual

se comporia um outro mundo de desejo”, e com ele “uma parte desconhecida de nosso corpo”, um “segundo corpo na ignorância do qual nos vivemos”¹²⁴.

Sendo portanto essa experiência do cinema um deslocamento interior, subjetivo, temporal, sem deslocamento físico exterior – a “viagem absoluta”¹²⁵, ela se definiria então menos por se permanecer espacialmente num mesmo lugar, que por situar-se em “lugar nenhum”, senão em variação e fuga no tempo. A física do cinema transforma a sensação de espaço, extensiva, em sensação de tempo, intensiva; é o “espaço-se-tornando-tempo, tempo-se-tornando-experiência”:

Procedendo por blocos de sensações onde tudo se mistura, o olho com o som, o ouvido com a imagem, a percepção do instante com o jogo oscilante entre o esquecimento e a memória, o cinema não pode tratar o espaço separadamente. É impossível apreender ou atravessar as partes do espaço sem transformá-las, de passagem, em partes de tempo. Nenhum movimento, aliás, poderia ser concebido sem este transporte do espaço no tempo.¹²⁶

Comolli sugere que, ao surgir, o cinema teria entrado em disputa com o ato de perambular, de caminhar pela cidade, desviando os habitantes da frequência das ruas para adentrarem na obscuridade e sedentariedade provisórias da sessão¹²⁷. Entretanto, mesmo se concorrendo entre si, as relações do corpo com o espaço na experiência urbana e na experiência do cinema não se opõem, havendo uma ligação mais profunda entre ambas. Para Walter Benjamin, o *flanêur* – o “caminhante ordinário” da 2ª metade do século XX que tanto o fascinara – vivia a cidade como se estivesse fazendo um filme, percebendo a passagem e o empilhamento do tempo, em cuja espessura ou profundidade mergulhava:

Não seria possível realizar um filme apaixonante a partir do mapa de Paris? A partir da evolução de suas diversas configurações ao longo do tempo? A partir da condensação do movimento secular das ruas, *boulevards*, passagens, praças, no espaço de meia-hora? Não é isso que faz o *flanêur*?¹²⁸

Assim como a cidade do cinema, a cidade do *flanêur* era uma cidade-tempo, palimpsesto, estratificada e fragmentada. Não um espaço pelo qual se deslocava, mas “uma duração, uma forma inveterada da vida, uma memória”¹²⁹. Entretanto, como este seu “solo sagrado” estava em vias de desaparecer na passagem para a modernidade, o *flanêur* encontrava-se num exílio permanente, saindo às ruas à procura do tempo perdido. No entanto, deste só encontrava rastros:

Então, longe de todas essas preocupações literárias e sem me prender a nada, de repente um teto, o reflexo do sol em uma pedra, o cheiro de um caminho detinham-me pelo prazer singular que me proporcionavam, e também porque pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidavam a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir.¹³⁰

Tarkovski acredita também ser a busca do tempo perdido o motivo que levaria as pessoas ao cinema. “O espectador está em busca de uma experiência viva”; o cinema, “como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa”¹³¹. Ou seja, se o tempo está cada vez mais comprimido pelo ritmo acelerado da contemporaneidade, o cinema possui a capacidade de dilatá-lo, e assim “abrir” a vida. Este seria, para Tarkovski, o seu verdadeiro poder: “estrelas”, roteiros e diversão nada teriam a ver com ele.

Ao comprar o seu ingresso, é como se o espectador estivesse procurando preencher os vazios de sua própria experiência, lançando-se numa busca do ‘tempo perdido’. Em outras palavras, ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno: a atividade incessante, a redução dos contatos humanos, e a tendência materialista da educação moderna.¹³²

Se o primeiro *flanêur*, baudelariano, se extinguiu com a modernização – provavelmente muito mais por causa do urbanismo que do cinema –, nunca deixaram e nunca deixarão de existir habitantes ordinários da cidade.

Não apenas caminhantes ou “errantes”¹³³, mas toda uma cadeia de aventureiros, desviantes, sabotadores, falsários, enfim, todos aqueles que anônima e obscuramente produzem a vida cotidiana e a própria cidade como uma obra de arte. São essas personagens que alguns documentaristas – cineastas do ordinário e cineastas ordinários – costumam encontrar nas suas incursões urbanas, levando-os – através dos filmes – ao encontro daqueles que, quase sempre, são habitantes não-ordinários da cidade.

É assim que, na condição de personagens e de espectadores desses documentários, habitantes ordinários e não-ordinários estabelecem involuntariamente uma relação de cumplicidade e alteridade, passando a confundir mundos e existências, a comutar perspectivas, culturas, afetos. Embora efêmera e excepcional, essa experiência sempre deixará no espectador um “vestígio” qualquer¹³⁴, algum “germe cristalino”¹³⁵ em seu corpo – que, depois, poderá se cultivar ou não.

Notas

- ¹ Bergson concebe o “misto” como um composto de elementos que diferem por natureza, dividindo-se em multiplicidades quantitativas de extensão e por multiplicidades qualitativas de duração. Segundo ele, a experiência só nos propicia mistos, daí que todos os nossos falsos problemas viriam de não sabermos – pela intuição – ampliar ou ultrapassar a experiência em direção às condições da experiência, em direção às articulações do real, e reencontrarmos o que difere por natureza nos mistos que nos são dados e dos quais vivemos. (DELEUZE, 1999, p. 10-20)
- ² Molar e molecular são dois estratos diferentes, respectivamente macro e micrológico, presentes, ao mesmo tempo, em todas as sociedades, todos os indivíduos, e também todas as cidades. (DELEUZE; GUATTARI, 1996)
- ³ Seria esta face a responsável por uma “estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é tão somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível”, configurando-se como “uma cidade transumante, ou metafórica”. (CERTEAU, 1996. p. 172)
- ⁴ SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 83.
- ⁵ KRACAUER, Siegfried. *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 1995. p. 77.
- ⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006. p. 49.

- ⁷ PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000. p. 179-180.
- ⁸ Este termo é uma referência ao conceito “corpo vibrátil”, de Suely Rolnik: uma capacidade dos nossos órgãos dos sentidos, que nos permite “[...] apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela o outro é uma presença viva feita de multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo [...] É nosso corpo como um todo que tem esse poder de vibração às forças do mundo.” (ROLNIK, 2006)
- ⁹ PESSOA, 1999, p. 416.
- ¹⁰ PESSOA, 1999, p. 416.
- ¹¹ DELEUZE. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ¹² CHAÚÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1993. p. 1-2.
- ¹³ SANTOS, 1997, p. 84.
- ¹⁴ Aqueles que, de alguma forma e por algum motivo, não se encaixam adequada ou corretamente na grande composição orgânica do mundo e, dessa “falha” do sistema, fazem conexões pouco prováveis, acabam inventando outras ordens. Para Deleuze, o artista é o “criador de verdade”, e a arte “a incessante produção de shapes, relevos e projeções”. (DELEUZE, 1995. p.178-179)
- ¹⁵ Além de Pessoa, muitos outros poetas, escritores, compositores, cineastas estabelecem com a cidade uma relação fundamentalmente cristalina. A italiana Lina Bo Bardi é uma das raras exceções num grupo onde dificilmente podem se incluir arquitetos e urbanistas. Ao mesmo tempo em que modifica a cidade de Salvador, Lina foi modificada por ela: dupla captura. Aliás, não apenas Lina, mas também outros artistas e intelectuais estrangeiros que aportaram na Cidade da Bahia por volta da metade do século XX, como Pierre Verger e Walter Smetak. (RISÉRIO, 1995)
- ¹⁶ DELEUZE, 1995, p. 88-89.
- ¹⁷ DELEUZE, 1995, p. 102-103, grifo do autor
- ¹⁸ Para Deleuze (2000, p. 57), “[...] não há diferença alguma entre as imagens, as coisas e o movimento”. Sendo assim, também entendemos que a cidade, apreendida em movimento perpétuo de variação, torna-se imagem. A referência aqui é Bergson, para quem a imagem seria o próprio objeto “apreendido no movimento como função contínua”, a sequência variante ou a repetição diferente do objeto, na qual ele nunca é o mesmo a cada instante da operação, transformando-se no tempo.
- ¹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 222. Milton Santos (1997, p. 84-85) também associava os “espaços inorgânicos” à possibilidade de fabulação. Considerava esses espaços “aliados da ação, a começar pela ação de pensar”, e seus habitantes, os homens lentos, não podendo ficar muito tempo conectados ao imaginário perverso produzido pelo capitalismo – cujas imagens pré-fabricadas seriam vistas como miragens –, “acabam descobrindo as fabulações”.

- ²⁰ BIÉLY apud DELEUZE, 2005, p.152.
- ²¹ DICKENS, 1912 apud BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 470.
- ²² E também em outros espaços, como o fílmico, o musical, etc., cada um ao seu modo. (GUATTARI, 1993. p. 153).
- ²³ GUATTARI, 1993, p. 172.
- ²⁴ GUATTARI, 1993, p. 163,169.
- ²⁵ Considerando as reminiscências “elementos condutores”, para Proust caberia à memória traçar os circuitos que interligam e interpenetram as instâncias de presente e passado, atual e virtual, real e irreal, e que nos colocam “no caminho da arte”. Petrificar a memória implicaria então em interromper, bloquear ou até mesmo fechar esse circuito, dificultando os jogos de memória e esquecimento da qual depende tanto o aprendizado quanto a criação artística, pois abrem o caminho para a fabulação criadora. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218)
- ²⁶ Para Deleuze e Guattari (1996, p. 93), só o microfascismo para responder à questão global: por que o desejo deseja sua própria repressão, como pode ele desejar sua repressão?
- ²⁷ GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 220-221. Num dos melhores exemplos de que os investimentos moleculares não são automaticamente portadores de transformação social, uma “revolução molecular” teria precedido o advento do fascismo na Alemanha. Ou seja, “o melhor e o pior poderão decorrer desse tipo de fermentação”.
- ²⁸ GUATTARI, 1993, p. 173.
- ²⁹ Nesse caso, as lutas que reivindicam, entre outras coisas, uma legislação mais justa e democrática sobre propriedade, uso e apropriação do solo, gestão participativa, etc., buscando compensar ou mesmo reverter os efeitos perversos do capitalismo, terão que considerar a autonomia, a singularidade, a heterogeneidade dos componentes urbanos envolvidos. Os antagonismos, contradições e conflitos que inevitavelmente surgirão entre os dois níveis não deverão ser “resolvidos” através de uma conciliação ou “consenso” que conforma ou ajusta uma parte à outra, nem por aparelhos de direção que os oprimam ou dominam; essas diferenças não se resolvem, são irreconciliáveis. A operação entre os níveis não é, portanto, subtração, mas adição, o E, “e...e...e...”, a “gagueira criadora”. A revolução social não se dará em um nível ou em outro, num campo ou em outro, mas entre os dois, no meio, na fronteira, linha de fuga quase imperceptível. (DELEUZE, 2000. p. 60-61)
- ³⁰ Daí Guattari insistir na importância de uma colaboração ou transdisciplinaridade entre os urbanistas, arquitetos e todas as outras disciplinas das ciências sociais, humanas, ecológicas etc... (GUATTARI, 1993, p. 172)
- ³¹ GUATTARI, 1987, p. 224-225.
- ³² GUATTARI, 1993, p. 177.
- ³³ KROLL, Lucien. *Enfin chez soi: rehabilitation de prefabriqués*. Paris: L’Harmattan, 1996b. p. 19.
- ³⁴ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, 1996. p. 97-102.

- ³⁵ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 131-142.
- ³⁶ KROLL, 1996b, p. 19.
- ³⁷ PEREIRA, Margareth da Silva. Notas sobre o urbanismo no Brasil: construções e crises de um campo disciplinar. In: MACHADO, Denise Barcellos Pinheiro; PEREIRA, Margareth da Silva; SILVA, Rachel Coutinho Marques. *Urbanismo em questão*. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 2003. p. 71.
- ³⁸ CERTEAU, 1996. p. 99-100.
- ³⁹ CERTEAU, 1996, p. 171.
- ⁴⁰ CERTEAU, 1996. E não deixou de ser após a explosão e o desmoronamento das torres gêmeas projetadas por Yamazaki, a meu ver, emblemática da derrocada do urbanismo no século XX.
- ⁴¹ CERTEAU, 1996 p. 170.
- ⁴² Embora sempre tenham coexistido, ao lado da vertente dominante, outras vertentes minoritárias. Por sua vez, essa vertente dominante também seria constituída por diversas tendências.
- ⁴³ Outras correntes urbanísticas coexistiam com o funcionalismo nessa época, em particular a culturalista (cuja principal referência era Ebenezer Howard, inspirador das cidades-jardins), a naturalista (a ideologia desurbanista americana, representada pelo projeto de Broadacre City, a anticidade idealizada por Frank Lloyd Wright) e o desurbanismo soviético (na figura principal de Moise Guinzbourg) criticavam e até mesmo negavam, de forma explícita, a grande cidade moderna, para propor, em seu lugar, outros modelos urbanos e de urbanidade. Entretanto, essas correntes também se caracterizavam por uma abordagem orgânica do meio urbano. Daí que, entre elas e a corrente funcionalista, apesar de haver muitas diferenças, havia igualmente muitos pontos de contato. (CHOAY, 2002; RAGON, 1986)
- ⁴⁴ LE CORBUSIER. *Urbanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 6.
- ⁴⁵ Como veremos no subtítulo *O espaço cristalino do cinema*, estas eram práticas que caracterizavam o flanêur, figura que desaparece na cidade moderna.
- ⁴⁶ LE CORBUSIER, 2000. p. 266.
- ⁴⁷ LE CORBUSIER, 2000, p. 226. No Plano Voisin - que recebeu esse nome pelo apoio de uma fábrica de automóveis francesa e foi apresentado num diorama no Pavilhão do Espírito Novo na Exposição das Artes Decorativas, em 1925, Le Corbusier propunha a destruição completa de alguns bairros do centro de Paris e em seu lugar seriam construídas torres, em meio a extensas áreas verdes e grandes artérias viárias.
- ⁴⁸ CHOAY, *O urbanismo: utopias e realidades*, 2002. p. 38.
- ⁴⁹ Geddes (1994) usava o termo "planejamento urbano", em vez de "urbanismo".
- ⁵⁰ GGEDDES, *Cidades em evolução*. Campinas, SP: Papirus, 1994. p. 192. O diagnóstico, entretanto, acabou se tornando uma fórmula nos trabalhos de planejamento urbano, referindo-se a um procedimento executado superficial, objetiva e metodicamente, sem nenhum envolvimento ou paixão.

- ⁵¹ GEDDES, 1994. p. 169-178.
- ⁵² GEDDES, 1994, p. 171.
- ⁵³ CHOAY, 2002. p. 39-40. O autor diferencia essa temporalidade concreta e criadora de Geddes do tempo espacializado e abstrato dos culturalistas – como Camillo Sitte e Ebenezer Howard, outra vertente de abordagem orgânica dessa fase.
- ⁵⁴ POËTE apud CHOAY, 2002, p. 281.
- ⁵⁵ Benjamin (2006) e Kracauer (1995) já abordavam processos cristalinos da e na cidade. Benjamin, inclusive, propunha, entre as categorias de construção do livro-modelo centrado em Baudelaire, o “banimento do orgânico”, que, em outras palavras, seria a manifestação do cristalino. Aqui, um dos fragmentos selecionados: “Baudelaire gato, hindu, ianque, episcopal, alquimista. – Gato: sua maneira de dizer ‘minha querida’, nesta passagem solene que se abre com ‘Seja sensata, ó minha dor’. – Ianque: seus ‘muito’, diante de um adjetivo; suas paisagens abruptas – e este verso: ‘Meu espírito, tu te moves com agilidade’, que os iniciados escandem com uma voz metálica; seu ódio da eloquência e das confidências poéticas; ‘O prazer efêmero fugirá para o horizonte! Assim como [...]’ O quê? Antes dele, Hugo, Gautier etc. [...] teriam feito uma comparação francesa, oratória; ele a fez ianque, sem tomar posição firme, mantendo-se aéreo: ‘Assim como uma sílfide no fundo dos bastidores’. Vêm-se os fios dos andaimes e toda a parafernália teatral [...] - Hindu: ele tem a poesia mais que Leconte de Lisle com toda sua erudição e seus poemas carregados e ofuscantes. ‘Jardins, fontes chorando nos alabastros /Beijos, pássaros cantando noite e dia’. Nem coração grande nem grande espírito, mas que nervos lastimosos! Que narinas abertas a tudo! Que voz mágica!”. (LAFORGUE, 1903 apud BENJAMIN, 2006, p. 289)
- ⁵⁶ Textos de como Manifesto do bolor contra o racionalismo em arquitetura (1958), de Friedrich Hundertwasser; Morte e vida das grandes cidades americanas (1961), de Jane Jacobs; A condição urbana (1961), de Leonard Duhl; A cidade não é uma árvore (1965), de Christopher Alexander; Complexidade e contradição em arquitetura (1966), de Robert Venturi, entre outros, colocaram em xeque os princípios e dogmas que regiam a prática de arquitetos e urbanistas desde o início das reuniões do CIAM, sintetizados, em 1933, na Carta de Atenas. O próprio Geddes, nos últimos anos de sua vida, na França (entre 1924 e 1932), já havia se esforçado para demonstrar os erros do funcionalismo e indicar que havia outras vias, como também procurou fazer Poëte. (RAGON, 1986, p. 258)
- ⁵⁷ O *Team X* se formou justamente com a finalidade de organizar a 10ª reunião do CIAM, em 1956, em Dubrovnik, e termina por decretar seu fim, na reunião seguinte, realizada em 1959, em Otterlo. A partir de 1960, o *Team X* passa a fazer seus próprios encontros, encerrados em 1981, com a morte do holandês Bakema, um dos principais motivadores do grupo. Esses encontros ficaram registrados em fotografias, gravações de áudio e filmagens feitas pelo próprio Bakema – das quais alguns trechos podem ser assistidas na internet, no endereço: <http://www.nai.nl/e/collection/news/2005/0509_team10_videos_e.html>.
- ⁵⁸ JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 25.
- ⁵⁹ Cujo marco simbólico no campo da arquitetura e do urbanismo seria a destruição do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe, em St.Louis, projetado por Minoru Yamazaki, o mesmo do World Trade Center.

- ⁶⁰ FERNANDES, Ana. Consenso sobre a cidade? In: ESTEVES JUNIOR, Milton; URIARTE, Urpi Montoya (Org.). *Panoramas urbanos: reflexões sobre a cidade*. Salvador: Edufba, 2003. p. 73.
- ⁶¹ ARANTES, Otilia. Uma estratégia fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: RJ: Vozes, 2000. p. 11.
- ⁶² VAINER, Carlos. Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao 'plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro'. In: ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: RJ: Vozes, 2000. p.105-119.
- ⁶³ Cineastas, artistas e arquitetos agrupados inicialmente na Internacional Letrista, entre 1952 e 1958, e depois na Internacional Situacionista (IS).
- ⁶⁴ VANEIGEM, Raoul. Comentários contra o urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva*, 2003. p.153-157. Robert Goodman faz uma reflexão próxima, ao mostrar como um estudo no campo das ciências sociais – a obra *A dimensão oculta* (1966), de Edward T. Hall, uma observação antropológica das maneiras pelas quais pessoas de diferentes culturas se relacionavam com seus espaços – se prestava como referência para que arquitetos e urbanistas pudessem projetar cidades mais segregadas e controladas socialmente – nesse caso, por indicação do próprio autor, mas outras vezes à revelia deste, caso dos trabalhos de Jane Jacobs e de Lewis Mumford, que serviram de inspiração para o New-Urbanism, vertente contemporânea de urbanismo altamente reacionária e excludente, mas que usa como bandeira ideias como comunidade, cotidiano, história, tradição, preservação, etc. A tese de Goodman é que os profissionais da arquitetura e do urbanismo funcionam como uma “polícia branda” do sistema capitalista: vistos como “s sofisticados e cultos”, que fazem uso de métodos científicos e supostamente não-ideológicos, de modo que não costumam ser associados a símbolos de opressão, embora, na verdade, estejam servindo a uma estrutura social repressiva dirigida à população que se propõem a atender com seus planos e projetos. (GOODMAN, 1977)
- ⁶⁵ INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Crítica ao urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva*, 2003a. p. 137.
- ⁶⁶ Comentaremos esses documentários no subtítulo.
- ⁶⁷ DEBORD, Guy. *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional*, 2003b. p. 54.
- ⁶⁸ DEBORD. Introdução a uma crítica da geografia urbana, 2003a. p. 41.
- ⁶⁹ INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Questões preliminares à construção de uma situação*, 2003b. p. 65.
- ⁷⁰ INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003b, p. 41.
- ⁷¹ JORN, 1954 apud JACQUES, 2003. p. 14.
- ⁷² Em função da polêmica com Debord por causa de Nova Babilônia, Constant acabou se afastando da IS, em 1960, continuando com seu projeto de cidade utópica.
- ⁷³ INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*, 2003c. p. 103.

- ⁷⁴ CERTEAU, 1996. p. 191.
- ⁷⁵ Baudelaire, todos os dias, tinha uma aparência diferente. (COURBET apud BENJAMIN, 2006. p. 378)
- ⁷⁶ PÉTILLON, Pierre-Yves. O! Chicago: images de la Ville en Chantier. In: BAUDRILLARD, Jean et al. *Citoyenneté et urbanité*. Paris: Editions Esprit, 1991. p. 147.
- ⁷⁷ Caso das performances e happenings, além da própria noção de arte pública. No circuito EUA-Europa, as “ações” do grupo Fluxos, por exemplo, vão procurar anular as fronteiras entre artista, público e obra, com Joseph Beuys, um de seus integrantes, declarando que “toda pessoa é artista”, enquanto, no Brasil, Hélio Oiticica colocava o artista como um “propositor de práticas”, para “suscitar no participante, que é o ex-espectador, estados de invenção”. Essa influência, direta ou indiretamente, vai além das artes visuais: o teatro do grupo americano Living Theatre abandona os palcos tradicionais e vai para a rua, pretendendo “destruir as formas de vida diária”, demasiadamente alienadas – entre as quais a arquitetura dos teatros que “separa os homens” –, e “libertar a imaginação do público, a imaginação revolucionária”, o que tentam em peças como *Paradise Now*, de 1968. Nessa mesma década, o brasileiro Augusto Boal, inspirado em Paulo Freire, inventava o Teatro do Oprimido, no qual “o espectador assume o seu papel como protagonista, deslocando o ator do centro do acontecimento artístico”. (CRUCIANI; FALLETTI, 1999)
- ⁷⁸ JACQUES, 2003. p. 29.
- ⁷⁹ KROLL, 1996b, p. 20-21, grifo do autor.
- ⁸⁰ KROLL, 1996b, p. 106.
- ⁸¹ “Não se pode visitar uma verdadeira arquitetura sem que ela tenha dez anos de idade: mais cedo, as melhores são vulgares, elas incomodam como sapatos novos. Certas arquiteturas são concebidas para permanecer ansiosamente novas: o tempo só faz estragá-las, ele não lhes acrescenta nada. Uma vez que elas perdem seu brilho de frescor, elas se tornam rapidamente miseráveis. Outras só adquirem seu sentido depois de um mínimo de envelhecimento. Se trata aqui de uma simpatia com o contexto, de uma forma de imergir ali por confiança, por trocas. O inverso é, simplesmente, a esquizofrenia.” (KROLL, 1996b. p. 86)
- ⁸² O pensamento e a prática urbanística de Carlos Nelson Ferreira dos Santos serão analisados e discutidos no Capítulo 3.
- ⁸³ KROLL, 1996b, p. 85.
- ⁸⁴ CERTEAU, 1996. p. 174-175.
- ⁸⁵ CERTEAU, 1996. p. 175.
- ⁸⁶ ASSIS, 1900 apud SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da vida privada no Brasil, República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 7.
- ⁸⁷ KROLL, 1996b. p. 59, grifo do autor.
- ⁸⁸ KROLL, 1996b, p. 21-22.
- ⁸⁹ SANTOS, 1997. p. 83.
- ⁹⁰ SANTOS, 1997, p. 41.

- ⁹¹ JACQUES. *Les favelas de Rio: un enjeu culturel*. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 154.
- ⁹² Correspondência de Kroll para a autora, em 17 abr. 2003.
- ⁹³ ARANTES, 1998. p. 131-142.
- ⁹⁴ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. Como e quando pode um antropólogo virar arquiteto? In: VELHO, Gilberto (Org.). *O desafio da cidade*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 44.
- ⁹⁵ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. A noção de cinema como "arte do tempo" está presente em outros teóricos seminais como André Bazin, Jean-Louis Schefer, Serge Daney, e, claro, Deleuze, sendo adotada no presente trabalho.
- ⁹⁶ "O espaço do cinema", aqui, não seria a sala de projeção, mas o espaço fílmico, ou seja, o ambiente criado pela experiência fílmica, inseparável do corpo do espectador. (GUATTARI, 1993, p.153)
- ⁹⁷ TARKOVSKI, 1998; DELEUZE, 2005.
- ⁹⁸ BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 126.
- ⁹⁹ BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 92. *Grifo do autor*. Os trinta segundos são do vôo de um caça americano sobre Tóquio durante a 2ª guerra mundial.
- ¹⁰⁰ DELEUZE, 2000, p. 76. É enfático: o cinema nunca faz uma representação de uma realidade que lhe seria preexistente; ele é sempre "produtor de realidade"
- ¹⁰¹ COMOLLI, Jean-Louis. Du promeneur au spectateur. In: JOUSSE, Thierry; PACQUOT, Thierry. *La ville au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005. p. 34.
- ¹⁰² Bergson pensou a imagem não como molde, mas modulação, movimento, "imagem-movimento". Para Deleuze, esse seria a essência do cinema, não compreendida por Bergson, que o considerava como a reprodução de uma ilusão, o "falso movimento" produzido por um corte imóvel somado a um tempo abstrato. Deleuze acredita que Bergson não conseguiu ver que se tratava apenas de uma fase inicial do cinema, na qual era levado a imitar a percepção humana e um mesmo aparelho, o cinematógrafo, realizava a captação e a projeção de imagens.
- ¹⁰³ DELEUZE, 2000, p. 78-86. A imagem-movimento iria predominar no período do cinema dito "clássico" – iniciado na década de 1920, com os cineastas russos, e encerrado na 2ª guerra mundial. Com a crise da imagem-movimento causada pelo nazismo – com Leni Riefenstahl e seu "mestre que se dissimulava por trás dela" – surge, no pós-guerra, o regime da imagem-tempo, e marca o cinema dito "moderno", embora tendo precursores no período anterior (Ozu, Hitchcock, Lang).
- ¹⁰⁴ DELEUZE, 2005, p. 155-188.
- ¹⁰⁵ DELEUZE, 2005, p. 322. Segundo este autor Deleuze, mesmo havendo entre os dois regimes muitas transições possíveis, passagens quase imperceptíveis ou até mesmo mistas, um não é uma evolução ou desdobramento do outro.
- ¹⁰⁶ TARKOVSKI, 1998, p. 79. Tarkovski (1998) O autor compara o papel do tempo no cinema ao da cor na pintura, do som na música, da personagem no teatro, de forma que fazer cinema seria para ele "esculpir o tempo".

- ¹⁰⁷ Embora muitos documentaristas pretendam mostrar justamente o contrário, como veremos no subtítulo
- ¹⁰⁸ COMOLLI, 1998.
- ¹⁰⁹ Idem. A cidade filmada. *Caderno de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, p. 149-183, 1977, p. 161.
- ¹¹⁰ COMOLLI, 1997, p. 63.
- ¹¹¹ COMOLLI, 1997, p. 160, 165, grifo do autor. *Marseille de père en fils* é comentado no subtítulo do presente trabalho.
- ¹¹² COMOLLI, 1997, p. 176-177. Ninguém sobe mais a rua Vilin, em Paris, eliminada do mapa de Paris – só os espectadores do documentário *En remontant la rue Vilin*, de Robert Bober
- ¹¹³ VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 255.
- ¹¹⁴ SCHEFER apud AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 66.
- ¹¹⁵ COMOLLI, 1997, p. 152, grifo do autor.
- ¹¹⁶ TARKOVSKI, 1998, p. 220.
- ¹¹⁷ Remetendo à Proust, Tarkovski também atribui ao cinema a construção de um “edifício imenso da recordação”. TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, 1998, p. 67.
- ¹¹⁸ SCHEFER, Jean-Louis. *L’homme ordinaire du cinema*. Paris: Gallimard, 1980. p. 14, 22.
- ¹¹⁹ SCHEFER, 1980, p. 14.
- ¹²⁰ DELEUZE, 2005, p. 157.
- ¹²¹ Curtas ativações do motor podem ocorrer durante a sessão de um filme – geralmente por tensão, incômodo, distração ou ausência de vibração – falhas na experiência fílmica que podem levar o espectador a abandoná-la.
- ¹²² SCHEFER, 1980, p. 54.
- ¹²³ Antonin Artaud foi um dos primeiros a sustentar que cinema não deveria contar histórias; que deveria desenvolver não uma ação exterior, mas situações psíquicas, “uma sequência de estados de espírito que derivam uns dos outros, como o pensamento deriva do pensamento, sem que esse pensamento reproduza a ordem racional dos fatos”. (ARTAUD, 1995, p. 178)
- ¹²⁴ SCHEFER, 1980, p. 14, 110. Entretanto, se todo filme engendra uma desterritorialização do espectador e do seu mundo, ela acontece em diferentes graus ou intensidades, variando em função. Os filmes produzidos pela indústria do entretenimento podem reduzir esse grau a quase zero, operando em seguida uma reterritorialização sobre a propriedade, família, dinheiro, etc.. No outro extremo, certos filmes podem provocar uma desterritorialização quase absoluta, causando microfissuras existenciais profundas. Da parte do espectador, diversos fatores interferem, mas conta muito a sua disponibilidade ou permissividade em relação à experiência.
- ¹²⁵ DELEUZE, 2000, p. 101.

¹²⁶ COMOLLI, 1997, p.152.

¹²⁷ COMOLLI, Du promeneur au spectateur. In: JOUSSE, Thierry; PACQUOT, Thierry. *La ville au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2005. p. 29.

¹²⁸ BENJAMIN, 2006, p.122, grifo do autor.

¹²⁹ BENJAMIN, 2006, p. 297.

¹³⁰ PROUST apud BENJAMIN, 2006, p. 465.

¹³¹ TARKOVSKI, 1998, p. 72.

¹³² TARKOVSKI, 1998, p. 96.

¹³³ JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. In: JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre (Org.). *Corpos e cenários urbanos*. Salvador: Edufba, 2006.

¹³⁴ GUATTARI, Félix. O divã do pobre. In: BARTHES, Roland et al. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980. p. 114.

¹³⁵ DELEUZE, 2005, p. 71.

Os documentários urbanos

A forma documentária

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

Walter Benjamin, *Passagens*.

Ficção e documentário compõem as duas faces principais do cinema e, de modo mais amplo, da produção audiovisual¹. A chamada "ficção" ocupa a face central e espetacular, constituindo-se como a forma hegemônica, mais valorizada pela indústria cinematográfica e pelo público em geral. Costumam se distinguir pela presença marcante de atores (vedetes, desconhecidos, não-profissionais) interpretando personagens numa trama romanceada; pela preparação ou fabricação de cenários (seja em estúdio ou em locações); pela obediência da filmagem e da montagem a um roteiro; pelo maior controle e planejamento da produção, sempre a partir de projeto pré-concebido; por envolver grandes equipes e altos orçamentos. Já o documentário corresponderia a uma face menor, mais pobre, situada à margem do chamado "grande cinema", e que vem ganhando fôlego, nas últimas décadas, pela utilização do vídeo. Embora a denominação "documentário" englobe um conjunto bastante diversificado de filmes, algumas características são

comuns à maioria. De modo geral, fazem uso de equipes pequenas (às vezes uma única pessoa capta as imagens, o áudio e faz a montagem ou edição) e demandam um baixo custo de produção; dispensam um controle ou planejamento muito definidos, como também um roteiro prévio (há, no máximo, uma hipótese de roteiro, de caráter provisório). A filmagem, sempre imprevisível, costuma ser uma operação determinante, sendo a partir do material filmado que a montagem e o roteiro se definem (apesar de alguns serem produzidos apenas com material de arquivo). Também, na maioria das vezes, não há fabricação de cenário, as filmagens acontecendo nos ambientes da vida das personagens. Estas, por sua vez, não são representadas por atores a partir de um roteiro (embora possa haver a presença de um personagem “fictício” em meio a personagens “reais”); as pessoas interpretam a si próprias, afirmam o seu mundo e não o mundo do cineasta ou roteirista. Pierre Perrault costumava dizer que, no documentário, é “a vida quem dirige”. Em vez de tudo controlar, como em geral acontece na ficção, o documentarista deve dar “livre curso”²:

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

Para o documentário, a história não está na série de acontecimentos que mantém em suspenso uma intriga até seu desfecho. Ele não conta, ou conta pouco, uma história que opõe os homens, mas uma história dos homens. [...] Dito de outra maneira, as personagens não estão ali como peões num jogo de xadrez, protagonistas de uma história suspensa sobre nossas cabeças e que nos ameaça, mas estão ali por eles mesmos. Não procuram uma vitória. Eles permitem que se tome conhecimento. Compreender! Perceber uma realidade.³

Seja na forma documentária, seja na ficcional, o cinema sempre está ligado ao mundo e com as alteridades que o povoam – daí podermos dizer que todo filme faz “rizoma” com o mundo⁴. As ficções mantêm com esse mundo uma relação mais distante e bastante mediada; os documentários, uma relação mais

próxima e direta – daí as denominações “cinema de realidade”, “cinema do real” e “cinema do vivido”. Para Perrault (um dos principais nomes do “cinema do vivido” canadense), é o estreito contato com este mundo “vivido” – e, mais precisamente, com o mundo vivido pelo outro, sua personagem – o que deve mobilizar a criação documentária:

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

Essa atitude específica em relação ao mundo, ou melhor, a um determinado mundo, define a singularidade do documentário. Não se trata (como suporia uma visão simplista) de um repertório de técnicas ou procedimentos – do qual, aliás, as ficções vêm cada vez mais se utilizando, assim como, de forma recíproca, os documentários se utilizam do repertório ficcional⁶. Como sugere Guy Gauthier, é “uma questão de método”⁷ – método, aqui, no sentido de caminho, percurso.

No entanto, apesar dessas distinções formais, não há oposição nem separação entre documentário e ficção – afinal, como também pressupõe a lógica do cinema⁸, ambos criam um novo mundo, produzem uma outra realidade. Portanto, mesmo que um documentário se proponha a reproduzir de forma “fiel” uma suposta realidade captada pela câmera, a revelar algo do mundo que tome por real e verdadeiro, ele sempre vai reinventá-lo – ou seja, ficcionalizá-lo – pelo ato de criação⁹. Reciprocamente, existiria uma presença documentária em cada filme de ficção, no mínimo como registro de seu tempo e de uma situação concretamente vivida: a filmagem. Ou seja: documentário e ficção são formas “mistas”, constituídas de “nuances e sobreposições”¹⁰, mesclas nebulosas entre mundo real e mundo imaginário ou ficcional. Há pelo menos meio século, alguns cineastas vêm corroborando esse pensamento:

Para mim, cineasta e etnógrafo, não há praticamente nenhuma fronteira entre o filme documentário e o filme de ficção. O cinema, arte do duplo, já é a passagem do mundo do real ao mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a um outro, ginástica acrobática na qual perder o pé é o menor dos riscos.¹¹

Coloquemos bem alguns pontos sobre alguns 'i'. Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] Entre ética e estética, é preciso escolher. Isso é bem entendido. Mas não é menos entendido que cada palavra comporta uma parte da outra. E quem opta a fundo por um encontra o outro *necessariamente* no fim do caminho.¹²

O que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta a sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda a sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade, ao mesmo tempo que é o imaginário. Não estou preocupado com a verdade pedestre das coisas, por isso a palavra dele me interessa.¹³

Que seja documentário ou ficção, o todo é uma grande mentira que nós contamos. Nossa arte consiste a dizê-la de forma que as pessoas acreditem. Que uma parte seja documentária ou uma outra reconstituída, é nosso método de trabalho, ele não observa o público. O mais importante é que nós alinhemos uma série de mentiras para chegar a uma verdade maior. Mentiras não reais, mas verdadeiras de alguma maneira. Isso é importante. Nós pegamos um aqui, outros acolá, alugamos uma casa e dizemos: aqui é sua casa e seus pais. Tudo é completamente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade da família.¹⁴

Portanto, todo documentário é uma ficção, uma invenção, sempre uma mentira, “mesmo o documentário mais honesto”, ressaltou Agnès Varda¹⁵. E até mesmo Robert Flaherty – considerado “o pai do documentário” – já ensinava

que o melhor meio para se atingir uma verdade mais profunda seria mentir, falsear: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro”¹⁶. Também para Rouch¹⁷, seria uma trama de mentiras, incerta e frágil, baseada na emoção, na sinceridade, o difícil caminho rumo à realidade. Um caminho “cheio de idas e vindas, sinuoso como a serpente (como a vibração criadora)”, e que corresponderia a uma “iniciação poética”¹⁸.

Ficção é a única maneira de se penetrar na realidade – os meios da sociologia restringem-se à realidade exterior. Em ‘Moi, un noir’ eu quis mostrar uma cidade africana – Treichville. Eu poderia ter feito um documentário cheio de estatísticas e observações objetivas. Isso teria sido fatalmente entediante. Então eu contei uma história com personagens, suas aventuras e seus sonhos. E eu não hesitei em introduzir as dimensões do imaginário, do irreal – quando uma personagem sonha que está boxeando, ele boxeia [...] o problema todo é saber manter a sinceridade, a verdade para com o espectador, nunca esconder o fato de que estamos diante de um filme... Uma vez que é estabelecido esse pacto de sinceridade entre filme, atores e espectador, quando ninguém está enganando ninguém, o que interessa para mim é a introdução do imaginário, do irreal. Usar o filme para contar aquilo que apenas pode ser contado em forma de filme.¹⁹

Quando se define como uma forma específica do cinema, nos anos 1920, já estava presente a indicação de que o documentário não retrataria ou reproduziria fielmente o real que a câmera capta, mas o recria. Quando John Grierson usa o termo “documentário” pela 1ª vez, em 1926 – teria sido num artigo escrito para o jornal *The New York Sun* sobre o segundo filme de Flaherty, *Moana* –, **foi justamente com a intenção de diferenciar das fórmulas cinematográficas da época – as descrições de viagens, os noticiosos e as “atualidades”–, aqueles filmes que, segundo ele, fariam não mais um simples registro, mas “um tratamento criativo da realidade”²⁰.**

Ou seja, os “pais fundadores” do documentário não tinham a pretensão ou a ilusão de fazer uma abordagem totalmente objetiva do real, sabiam que se tratava, basicamente, de uma visão poética, subjetiva: daí Grierson concebê-lo

não como um “documento” ou uma “prova”, mas como uma ferramenta de transformação da sociedade e do mundo; um “martelo”, não um “espelho”²¹. Mesmo assim, surgiu e se consolidou (e Grierson, de modo um tanto contraditório, contribuiu bastante neste processo) uma forma documentária que buscava estabelecer relações de verossimilhança entre o filme – ou o mundo do filme – e o mundo real, procurando fazer uma representação verdadeira da realidade.

Nessa visão, o documentário – aí também chamado de “cinema de não-ficção” – deveria descobrir ou revelar um mundo verdadeiro, autêntico, não-ficcional, contrapondo-se ao mundo fictício, irreal ou imaginário dos filmes de ficção. Ou seja, era negada ou recusada a invenção, a ficção, em nome da autenticidade, da verdade, da objetividade documentária²². Deleuze associa essa forma de documentário (ou, como prefere, do “cinema de realidade”), fundada em um ideal de verdade, ao regime “orgânico” das imagens:

Se nos referimos às formas que desde muito tempo recusavam a ficção, constatamos que o cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam a sua situação, seu meio, seus problemas. [...] Porém, recusando a ficção, se o cinema descobria novos caminhos, ele conservava e sublimava, no entanto, um ideal de verdades que dependia da própria ficção cinematográfica. Havia o que a câmera vê, o que a personagem vê, o possível antagonismo e a necessária resolução de ambos. E a própria personagem mantinha ou adquiria uma espécie de identidade na medida em que era vista e via. E o cineasta-câmera também tinha a sua identidade, como etnólogo ou repórter. Era fundamental recusar as ficções preestabelecidas, em favor de uma realidade que o cinema podia apreender ou descobrir. Mas se abandonava a ficção em favor do real, mantendo-se um modelo de verdade que supunha a ficção e dela decorria. O que Nietzsche havia mostrado – que o ideal de verdade era a ficção mais profunda, no âmago do real – o cinema ainda não havia percebido.²³

Mesmo apresentando diferenças em relação ao que acontece no filme de ficção (em função da singularidade de cada forma audiovisual), quando um modelo de verdade é aplicado ao documentário, as condições da narrativa

não se alteram. Ela continua fundada na ficção, referindo-se a um modelo de verdade preestabelecido que constitui a sua veracidade. Ou seja, mantém-se veraz, só que, em vez de “ficticiamente-veraz”, torna-se “realmente-veraz”. Objetivo e subjetivo são deslocados, mas não transformados, permanecendo separados. As identidades se definem de outra maneira, mas continuam definidas e íntegras – as fórmulas “eu=eu/eles=eles”²⁴.

Para Deleuze, essa forma – **que sustentaria o “mundo ilusório da veneração”**²⁵ – dominou amplamente a produção documentária durante o chamado período “clássico” do cinema, que iria da década de 1920 até o pós-guerra, versando, basicamente, entre os pólos reportagem ou investigativo, de Grierson, e o pólo exploração ou etnográfico, de Flaherty, misturando-se das mais diversas maneiras.²⁶ Possuindo diversas faces (ou disfarces) – atuando como explorador, etnógrafo, pintor, repórter, investigador, defensor, promotor²⁷ –, o documentarista se colocava mais distante ou mais próximo do mundo que ele apreendia, embora, no filme, mantivesse-se sempre à parte desse mundo.

Embora num primeiro momento – mais precisamente meados da década de 1920 – a estreita ligação dos cineastas com as vanguardas artísticas tenha levado à produção de documentários marcados por uma grande experimentação formal – caso das “sinfonias urbanas” –, a partir de 1930 (quando o cinema passa de mudo a sonoro), a ênfase na objetividade da câmera se consolida como a principal tendência documentária até o pós-guerra, tendo como principais representantes Grierson e seus colegas da GPO Unit²⁸, de um lado, e, de outro, Joris Ivens.

Essa forma documentária estruturava-se em torno de um comentário, veiculado através de uma voz – seja a “voz de Deus” (o locutor é ouvido, mas não visto), ou a “voz da autoridade” (o locutor é ouvido e visto). Com a função de apresentar ou explicar objetivamente as imagens, o comentário, tradicionalmente, era feito por uma voz masculina, austera, grave e impassível – mesmo veiculando um texto didático, crítico, poético ou passional –, que prevalecia sobre as falas das personagens. Organizando o filme em sequências coerentes e convergentes de imagens e sons, os cineastas procuravam expressar um ponto de vista definido e argumentativo, de modo a orientar o olhar e a reflexão do espectador²⁹.

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

Foi para alterar esse quadro que o *Free Cinema* surgiu, na Inglaterra, no início dos anos 1950, em franca oposição à geração de Grierson – acusada de ter se tornado autoritária, burocrática, anacrônica e generalizadora –, reivindicando uma nova atitude para o documentário, fundada “na liberdade” e que considerasse “a importância das pessoas e do cotidiano”³⁰. A principal referência aqui era o documentário social, ou “ponto de vista documentado”, de Jean Vigo, em *A propos de Nice* (1930), juntando criatividade poética a uma forte crítica social e política.

Os filmes do *Free Cinema* eram rodados com uma câmera 16 mm na mão, em condições quase amadoras e sem recursos, com narração ou comentário mínimos, ou mesmo sem comentários. Os documentaristas seriam basicamente observadores, registrando aspectos e situações cotidianas, mostrando como a população – no caso a classe média inglesa – usa e se apropria dos espaços urbanos³¹. O *Free Cinema* durou pouco, de 1956 a 1959, mas lançou as bases de um novo modo de se fazer documentários, que iria se firmar a partir da década seguinte.

Por volta de 1960, avanços tecnológicos tornaram os equipamentos de filmagem mais leves e permitiram a captação sincrônica de imagens e sons “em situação”. Os cineastas podiam ir agora mais facilmente ao encontro das pessoas nos ambientes nos quais elas viviam ou circulavam, como já faziam os cineastas do *Free Cinema*, mas podiam também registrar, sincronicamente às imagens, suas falas: era o “cinema-direto”³². Essas novidades colaboraram com que se deflagrassem mudanças fundamentais na forma documentária, mudanças de grau e de natureza, reforma e ruptura, correspondendo às duas correntes principais que se formaram de imediato: a americana e a francesa/canadense.

Os cineastas do cinema direto americano (principalmente Robert Drew, Richard Leacock, D.A.Pennebaker e os irmãos Maysles), baseados na observação, usavam os novos recursos tecnológicos, mas dissimulavam sua presença e interferência junto às personagens ou à situação filmadas – o que acontece em qualquer documentário, a não ser que não se perceba ou não se saiba da filmagem, o que não era o caso. Ou seja, os documentaristas se atribuíam um papel neutro de observador passivo, captando e mostrando um real bruto, autônomo, que existiria independentemente deles. Essa nova forma documental não representava, portanto, uma ruptura, mas uma atualização – ou “reforma” – da forma anterior, permanecendo no regime orgânico das imagens.

Os franceses e canadenses, ao contrário, reconheciam a presença e a interferência da câmera ou da equipe naquilo que ela filmava, assumindo-a como elemento catalisador, “produtor de realidade”. Tomando parte do filme, tornavam-se eles próprios personagens em interação com outras personagens, com o contexto, envolvidos na situação. Assim como o cineasta era uma espécie de corpo estranho que perturbava e alterava aquilo que filmava, este reciprocamente também o perturbava e o alterava: dupla captura, duplo devir³³. Para Rouch, o tempo dessa “singular metamorfose para o filmador e para o filmado”, quando o olho está na câmera, seria o momento de verdade do filme:

No cinema de documento, o risco é permanente. Os pesquisadores em ciências humanas pensaram durante muito tempo que a câmera fosse um obstáculo maior à observação científica. Eles não podiam saber que a câmera é o passaporte mais eficaz para descobrir a realidade (o verdadeiro) ou penetrar no imaginário (o falso). [...] O verdadeiro, é o olho esquerdo que capta o ambiente, o falso, é a metamorfose, cercada pelo olho direito colado ao visor.³⁴

O paradoxo é que, inicialmente, o cinema que – para Deleuze – destronava todo modelo de verdade se autodenominava “cinema-verdade” (*cinéma vérité*). Essa expressão (tradução francesa para o *kinopravda*, de Dziga Vertov), fora empregada por Rouch – em parceria com o sociólogo Edgar Morin – como uma homenagem ao cineasta russo, que ambos consideravam injustamente esquecido. No início dos anos 1920, Vertov já pensava o cinema como área de

intervenção sobre o real, um olho-máquina destinado a interromper a naturalidade das suas aparências, a revelar o que estas ocultam ao “captar a vida ao improviso”, querendo uma câmera que não apenas “observasse”, mas entrasse na vida, “ao lado daqueles que correm, fogem, acodem e se empurram”, colando-se ao movimento do mundo e da cidade³⁵:

Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escolo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. [...] O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido.³⁶

O cinema-verdade de Rouch e Morin foi concebido como uma síntese do “cine-olho” de Vertov com a “câmera participante” de Flaherty, e apresentado no filme que dirigiram juntos no verão de 1960, *Chronique d'un été* – embora Rouch já o viesse praticando, mesmo sem os equipamentos adequados. Em *Moi, un noir – Treichville* (1958)³⁷, havia acompanhado suas personagens por um bairro da cidade de Abidijan com uma antiga câmera no ombro e carregando um aparelho de gravação de som muito pesado:

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

Eu jamais escrevi roteiro para esse filme. Nenhum de meus filmes foi escrito. É um cinema de analfabetos. Esse filme, eu devo dizer, se fez sozinho. Se eu tenho orgulho dele? Não, porque estávamos nos distraíndo. Era formidável. Nos permitia penetrar em todos os lugares ruins. O paraíso era ali. As garotas mais belas... era certo que entre elas havia um alto índice de sífilis. Mas o que importa? A vida é breve! Era pra mim a descoberta de todo um mundo africano. O mais importante é que depois Oumarou Ganda fez seus próprios filmes, a partir de histórias de garotos que ele escutava [...]. Era o nascimento de um cinema sem profissional, sem *cameraman*. Eu tinha apenas uma câmera. E principalmente uma febre insubstituível. Eu a encontro cada vez que revejo o filme.³⁸

Também nesse filme, num procedimento até então inédito, Rouch dividia o comentário com as personagens, que o improvisavam sobre as imagens. O “comentário improvisado” fora descoberto na projeção de *Bataille sur le grand fleuve* (1952) às pessoas filmadas – **quando Damouré Zika (um dos protagonistas do filme, amigo e grande colaborador do cineasta) improvisa uma fala no dialeto songai, que fora para Rouch “fabulosa” –, mas não foi gravado.** Já em *Cronique d’un été*, os comentários das personagens durante a exibição do filme foram incluídos na montagem final. Com Rouch, o cinema é uma ferramenta para uma aproximação sensível e proposição de diálogo entre um “eu” e um “outro”³⁹ – **no caso desse filme, um outro urbano, pessoas encontradas ao acaso nas ruas de Paris ou conhecidos em seus ambientes, com os quais estabelece um circuito de trocas e interferências recíprocas.**

Para mim, [...] a única maneira de filmar é andar com a câmera, conduzi-la ali onde ela é mais eficaz, e de improvisar para ela um outro tipo de balé onde a câmera se torna tão viva quanto os homens que ela filma. [...] Essa ‘improvisação dinâmica’ – que eu comparo a improvisação de um toureiro diante do touro – aqui como ali, nada é dado de antemão, e a suavidade de uma *faena*, não é outra coisa que a harmonia de um *travelling* executado andando, em perfeita adequação com os movimentos dos homens filmados.⁴⁰

Entretanto, por sua ambiguidade em relação à palavra “verdade”, a expressão “cinema-verdade” (que Rouch, mais tarde, reconheceu ter sido uma “imprudência”) gerou muita controvérsia e desencadeou uma série de mal-entendidos pelo mundo afora, tendo sido associada equivocadamente a um tipo de documentário que justamente Morin e Rouch pretendiam contestar⁴¹. Por isso, os dois nunca conseguiram parar de se explicar, de dizer que se tratava não de mostrar uma verdade preexistente na sociedade ou no mundo, mas a verdade criada por cada pessoa através do filme, tanto a pessoa filmada, quanto a pessoa que filma⁴². Uma verdade complexa e movediça, misteriosa e evasiva, que não se opõe à mentira ou ao falso, e que colocaria a noção mesma de verdade em questão.

Cinema-verdade significa que nós quisemos sair da ficção e nos aproximar da vida. [...] Certamente que esse termo cinema-verdade é temerário, pretensioso; certamente há uma verdade profunda nas obras de ficção como nos mitos. [...] Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, ao mesmo tempo dissimula e revela, é porta-voz. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser, ao mesmo tempo, mais verdadeiro que na vida cotidiana, e tanto mais falso. Isso significa que não há uma verdade dada, que é preciso colhê-la habilmente sem fazê-la murchar [...]. A verdade não pode escapar das contradições.⁴³

Vejo o cinema-verdade como um cinema de mentiras; de mentiras que dependem da arte de contar-se as mentiras. Se você é um bom contador de histórias, a mentira é mais verdadeira que a realidade, e se não for bom, a verdade não valerá meia mentira [...].⁴⁴

Polêmicas à parte, temos neste momento a instauração de uma outra forma documentária, que abandona o regime orgânico para seguir um regime inorgânico ou cristalino. A narrativa deixa de ser veraz para ser uma “pseudo-narrativa”, uma narrativa falsificante. Esvaece-se a distinção entre o que a personagem subjetivamente via e o que a câmera objetivamente via, esta passando a adquirir uma “presença subjetiva”, uma “visão interior”, entrando numa relação de simulação com a visão da personagem. Com isso, as fórmulas de identidades deixam de valer para as imagens, para personagens e para

a câmera-cineasta – e, na projeção, também para o espectador –, tornando-os indiscerníveis. O “eu”, agora, “é um outro”, como na frase de Rimbaud que Rouch vai desviar ao se declarar: “eu, um negro”.

A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma ‘pseudo-narrativa’, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito aonde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem.⁴⁵

É nesse sentido que, nos rascunhos de *Le joli Mai* – documentário realizado a partir de entrevistas realizadas nas ruas parisienses, durante o mês de maio de 1962, Chris Marker escreveu que aqueles que estudam uma cidade se desvelam pela descrição que fazem dela, fazendo do retrato da cidade uma espécie de auto-retrato: “Eles observam Paris e falam de si através dela”⁴⁶. Mas poderia dizer também que os documentaristas vivem a cidade e se transformam através dela. Varda, ao filmar a rua Daguerre, filma junto a sua própria metamorfose, pela qual se torna uma “daguerreótipa”:

O filme, não eram apenas pessoas da minha rua, era tudo que se passava em mim. Eu não creio em inspiração vinda de fora, se ela não vem também do corpo e de um imediato vivido às vezes desprovido de idéias. É o que eu chamo de documentário subjetivo [...]⁴⁷

O documentário cristalino não apreende mais a identidade de uma personagem real, através de seus aspectos objetivos ou subjetivos, mas a transformação, o devir da personagem real quando ela se põe a ficcionalizar, a fabular; quando entra em “flagrante delito de criar lendas”, de “fabricar gigantes”⁴⁸ – sendo essa personagem, algumas vezes, o próprio cineasta⁴⁹. O cinema adquire aí uma visão interior, uma presença subjetiva, tornando-se expressão de “discurso indireto livre”, ou – como propôs Pier Paolo Pasolini – de uma “subjetiva indireta livre”⁵⁰, indiscernibilidade entre realidade e imaginário,

entre verdade e mentira – não a “mentira factual, total”, esclarece Eduardo Coutinho –, mas a mentira como delírio, a “ficção em estado puro”⁵¹, a fabulação criadora que produz a metamorfose do verdadeiro⁵².

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

A idéia do meu filme (*Petit à Petit*) é transformar antropologia, a filha mais velha do colonialismo, uma disciplina reservada a aqueles com o poder de interrogar pessoas sem poder. Eu quero substituí-la por uma antropologia compartilhada. Ou seja, um diálogo antropológico entre pessoas pertencentes a diferentes culturas, o que para mim representa a disciplina das ciências humanas para o futuro.⁵³

Na maioria das vezes, a conversa entre o documentarista e as personagens (não a entrevista, sua versão mais superficial e banalizada, comumente servindo ao regime orgânico) predomina sobre o comentário – que, ao perder seu monopólio e posição privilegiada, com muita frequência desaparece. Com ou sem comentário, o que prevalece é a multivocalidade, uma vez que a fala do cineasta passa a ser mais uma entre várias falas do filme, sem pretensão nem preocupação de fazê-las convergir. Em outros, ainda, o comentário continua como elemento estruturante, mas como um autocomentário, um texto subjetivo falando de si e da sua relação com outras personagens ou com o tema ou questão abordada. Em todo caso, a cumplicidade e a reciprocidade com as pessoas filmadas são condições necessárias para que o documentário faça uma “escuta sensível da alteridade”, como explicou Coutinho:

O fundamental é o seguinte: não pode ser nem de baixo para cima nem de cima para baixo. O grande problema é a relação que você tem com o outro na filmagem. A primeira coisa é estabelecer que somos diferentes [...] só a partir de uma diferença clara que você

consegue uma igualdade utópica e provisória nas entrevistas. Quando me dizem: as pessoas falam para você. Sim, falam, e eu acho que é por isso: porque sou o curioso que vem de fora, de outro mundo e que aceita, não julga. A primeira coisa, a pessoa não quer ser julgada. A pessoa fala, e se você, como cineasta, diz: essa pessoa é bacana porque ela é típica de um comportamento que pela sociologia... aí acabou. [...] o essencial é a tentativa de se colocar no lugar do outro sem julgar, de entender as razões do outro sem lhe dar razão. Cada pessoa tem que ser ouvida na sua singularidade. Eu tento abrir dentro de mim um vazio total, sabe?⁵⁴

Portanto, a verdadeira diferença de natureza do cinema não se encontra na alternativa documentário-ficção, mas entre os próprios documentários ou entre as próprias ficções que seguem os regimes orgânico ou cristalino, opondo a ficção ou à verdade como modelo à verdade ou ficção como potência, a potência da mentira, da invenção, da metamorfose, a “função de fabulação”: “para além da verdade e do falso, o devir como potência do falso”, destruindo “todo modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade”⁵⁵. A única verdade do cinema deve ser essa criada no filme através da articulação entre ficção e realidade, real e imaginário, tanto na experiência de realização pelo cineasta, como na experiência de recepção pelo espectador⁵⁶. Marker, no longo comentário que encerra *Le joli mai*, supõe que a verdade não seria a finalidade ou o objetivo, mas o caminho:

Nós encontramos homens livres. Nós lhe concedemos o maior lugar nesse filme. [...] Eles não eram sem contradições, nem mesmo sem erros, mas eles avançavam com seus erros: e a verdade talvez não seja o fim, mas o caminho.⁵⁷

Apesar de toda essa discussão levantada entre as décadas de 1950 e 1970, o ideal de verdade não só não desapareceu dos documentários, como continuou sendo a principal “regra” para a produção posterior a esse período; regra que hoje – em meio a uma grande variedade formal – está mais camuflada, como também mais dissimulada, expressando-se preferencialmente sob a fala do “outro”. Se não existe mais o comentário autoritário capaz de conceder ou negar o carimbo de veracidade de acordo com seus objetivos e pressupostos, com seus

próprios cânones de legitimação⁵⁸, agora é sobretudo o testemunho das personagens, aceito sem nenhuma contraposição, que é legitimado como “a verdade”.

No entanto, essa regra continua sendo quebrada por alguns filmes excepcionais – seja fazendo coexistir falas (ou perspectivas) conflitantes e contraditórias sobre um mesmo tema ou assunto, às vezes de uma mesma personagem; disjuntando falas e/ou imagens, numa narrativa aberta, cheia de falhas e fugas; ou explicitando o próprio processo de construção de sentido ou de produção de verdade do filme. Esses documentários tensionam, desorientam, desestabilizam o espectador⁵⁹ ao colocar, corajosamente, o que chamamos “mundo” em dúvida, ao torná-lo questão, fazendo reconhecer, como afirma Anne Querrien, “que não há o mundo”, mas uma infinidade de mundos, “a cada vez diferentes, evocados e não representados”⁶⁰.

Quando o mundo que mostram como multiplicidade é o mundo urbano, sobre este nos deixam apenas uma única certeza incondicional: que só inventaremos realmente uma nova cidade, ou seja, uma nova forma de cidade (no cinema, no urbanismo, numa prática qualquer) – e, indissociavelmente, uma nova forma de vida na cidade –, tornando-se parte dela, sentindo-se “estar entre as coisas e as pessoas”⁶¹; como também, mutuamente, ao torná-la parte de nós mesmos, inventando novas formas de si através dela; e que nunca faremos essa invenção se apartados e protegidos da própria cidade e de suas alteridades, espacial e – o mais grave – sensivelmente “murados”. Portanto, se os urbanistas do século XX – com raríssimas exceções – não conseguiram abandonar suas bulas e manuais, seu repertório de verdades, nem fugir das clausuras do pensamento e do corpo que os moldam há séculos para construir e viver aventuras – como queriam os situacionistas⁶² –, quem sabe os documentários não possam despertar, nos urbanistas do século XXI, a motivação e a coragem para fazê-lo.

A cidade nos documentários

Desde o final do século XIX e até este início de século XXI, foram muitas, e também muito variadas, as abordagens da cidade ou da vida urbana pelos documentários. Diante da grande dispersão de referências sobre esta produção,

propomo-nos a reuni-las através de um panorama histórico, subdividido em quatro momentos⁶³. O primeiro – o dos precursores, iria da invenção do cinematógrafo por Louis Lumière⁶⁴, em 1895, até o início da década de 1920; o segundo – de experimentação e consolidação da forma documentária –, começa com as vanguardas modernas, em meados das décadas de 1920, e termina na 2ª guerra mundial; o terceiro – de renovação –, vai do pós-guerra ao fim da década de 1960; e o quarto e último – de generalização e complexificação –, da década de 1970 aos dias atuais – ou seja, a contemporaneidade.

1º período (1895 a 1925)

O cinema nasceu como cinematógrafo e fazendo um registro documental da cidade. Enquanto o concorrente cinetoscópio – inventado um pouco antes pelo americano Thomas Edison –, por ser muito pesado (aproximadamente 500 kg) e depender da eletricidade, tinha que ficar em um estúdio fechado e isolado de interferências externas – *the Black Maria*, a invenção do francês Lumière era leve (pesava cerca de 5 kg, podendo ser carregado numa maleta) e funcionava à manivela, podendo, sem maiores dificuldades, sair para explorar o mundo. E o mundo mais próximo para ser explorado pelo cinematógrafo era o urbano – cujos exteriores não ofereciam problemas de iluminação, pelo menos durante o dia –, tornando-o, assim, seu primeiro habitat⁶⁵.

Na primeira projeção cinematográfica feita por Auguste e Louis Lumière – as “vistas”, filmes curtos (com duração de 50 segundos), sem registro de áudio – no Grand Café, em Paris, no final de 1895, foram exibidas cenas do cotidiano moderno das cidades, como operários saindo de uma fábrica, passageiros na estação esperando o trem, pedestres numa praça, o movimento de uma grande avenida. Poucos meses depois dessa exibição, os irmãos espalharam cinematografistas – os “operadores Lumière” – por todos os continentes (menos a Antártida) durante cerca de dois anos, divulgando seus aparelhos, captando imagens das cidades e exibindo-as à população⁶⁶. Após o retorno dos operadores a Lyon, montou-se um catálogo de filmes, reunindo um vasto inventário da vida urbana no final do século XIX⁶⁷. A partir desse catálogo, montavam-se programas de exibição. Um destes, projetado pelo

operador Félix Mesghich, em março de 1897, no Proctor's Pleasure Palace, em Nova York, incluía:

Uma cena de gôndola em Veneza

Rua 59, oposta ao Central Park

Uma cena próxima de South Kensington, Londres

O mercado de peixe em Marselha, França

Uma batalha de neve, em Lyon, França

Menestréis negros dançando nas ruas de Londres⁶⁸

Os operadores viajantes faziam muitos improvisos com a câmera – como a mudança de velocidade e a inversão do movimento –, e inventavam técnicas de filmagem, como o *travelling*, criado por Alexandre Promio ao filmar uma sequência de edifícios famosos de Veneza a partir de uma gôndola – o *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* (1896)⁶⁹. Logo surgiram filmes com tomadas feitas a partir de trens, carruagens, bondes e outros veículos em movimento, até mesmo de um elevador subindo. No catálogo dos Lumière, esses filmes sempre eram chamados de “panoramas”⁷⁰.

Outro operador Lumière, o polonês Boleslaw Matuszewski, iria mostrar, de maneira quase profética, a importância de se fazer registros filmicos das mudanças no ambiente urbano e de preservá-los, antevendo o potencial do cinema como “fonte de história”. Em 1898 – momento em que havia ainda muita nebulosidade em torno do aparelho recém-criado, Matuszewski publica o livro-manifesto *Une nouvelle source de l'histoire (creation d'un depot de cinematographe historique)*, no qual propunha a criação de um “museu ou depósito cinematográfico” para arquivo de material “de interesse documentário”. Esse depósito conteria não apenas encontros dos governantes e partidas de tropas e esquadrões (acontecimentos muito registrados no momento), devendo também mostrar “a face em transformação das cidades”. Matuszewski sugeria, ainda, o uso do filme nas artes, indústria, medicina, negócios militares, ciência e educação⁷¹.

No final de 1897, os Lumière abandonam suas viagens demonstrativas pelo mundo e passam a se dedicar à produção e venda de cinematógrafos,

de material para filmagem e de filmes do seu catálogo. Se antes eram raras, a partir deste momento começam a aparecer, em outros países, iniciativas locais de produção e exibição de filmes, continuando o trabalho iniciado pelos franceses. No Brasil, as primeiras filmagens com o cinematógrafo foram realizadas por Afonso Segretto, em 1898, tendo por foco também a cidade: um *travelling* pela orla do Rio de Janeiro, feito a partir do tombadilho de um navio⁷².

Durante os primórdios da cinematografia brasileira (ainda bem pouco estudados), Segretto – trabalhando em parceria com o irmão, Paschoal, encarregado da produção e exibição – e outros pioneiros fizeram diversos registros do cotidiano urbano nas principais cidades do país – o uso das praças e praias, a prática de esportes, inaugurações de monumentos, festividades etc. Entretanto, a grande maioria desses primeiros documentários urbanos brasileiros não resistiu ao tempo⁷³.

Nesse primeiro momento da história do cinema, tanto no Brasil como nos outros países, o cenário foi dominado pelo registro da vida cotidiana e urbana nas chamadas “atualidades”, que incluíam não apenas as “vistas” criadas por Lumière, mas também encenações e reconstituições de assuntos de repercussão na imprensa e que não podiam ser filmadas ao vivo. Entretanto, a partir de meados da 1ª década do século XX, essa fórmula começou a entrar em declínio, paralelamente à formação de uma indústria cinematográfica: estúdios, grandes equipes, atores, salas de projeção, grandes públicos. As atualidades não demoraram para serem alçadas a um papel secundário, como uma “entrada” para o longa-metragem de ficção⁷⁴.

Esse novo formato da sessão – uma introdução com as atualidades e a parte principal ocupada pelo filme de ficção – gerou um novo filão comercial que logo entraria em disputa pelos produtores. Foi assim que, derivadas das atualidades, surgiram novas fórmulas para ocupar esse pequeno espaço agora reservado ao documentário. Eram os noticiários, ou “cinejornais” (o primeiro criado por Charles Pathé, em 1908) – que, embora continuassem mostrando o cotidiano da cidade, agora recortavam apenas os fatos mais relevantes; e os filmes de viagem – os *travelogues*, inventados na virada do século pelo americano Burton Holmes⁷⁵, alguns consistindo em *tours* urbanos. Entre 1911 e 1912, Holmes e sua equipe visitaram o Brasil, filmando cidades como o Rio de Janeiro⁷⁶.

Havia, ainda, paralelamente ao mercado de produção e exibição comercial, o chamado “cinema de cavação”, documentários feitos sob encomenda, com fins principalmente de propaganda. O maior exemplo de filme “de cavação” no Brasil teria sido o longa-metragem *No paiz das Amazonas* (1921), realizado por Silvino Santos, figura central do documentário mudo brasileiro, que lhe foi encomendado pelo empresário J.G. Araújo para divulgar o Estado do Amazonas durante as comemorações do I Centenário da Independência, no Rio de Janeiro. Santos, conhecido como “o cineasta da selva”, incluiu nesse filme imagens de cidades como Manaus, Porto Velho e Rio Branco⁷⁷.

Logo em seguida, Santos realiza *Terra encantada* (1923), este um documentário totalmente filmado na cidade, ou melhor, tendo a cidade, no caso o Rio de Janeiro, como personagem principal, durante as festividades comemorativas da Independência. O filme enaltecia o que seriam as “belezas” da “cidade maravilhosa”, “digna capital” e “éden do mundo”, enquanto escondia suas mazelas, seus escombros. Veiculando explicitamente um discurso de poder (como era muito comum nesses primeiros documentários), segundo um ponto de vista elitista e progressista, o filme mostrava uma imagem de cidade desejada pelas autoridades do país na época⁷⁸.

De modo geral, os primeiros documentaristas mantinham-se distantes das cidades filmadas, fazendo registros rápidos e superficiais que exigiam pouco ou nenhum envolvimento. Essa postura começa a mudar (embora nunca tenha completamente desaparecido) a partir das experiências de Edward S. Curtis e principalmente de Robert Flaherty: antes de realizar seus filmes, ambos viveram alguns anos nos contextos filmados, convivendo cotidianamente com suas personagens. Este contato mais próximo e duradouro seria indispensável, pois, para Flaherty, “tratava-se não mais de contar a história do ponto de vista do viajante ocidental, mas de procurar observar e mostrar, num processo de rigorosa depuração, o ponto de vista do nativo, da comunidade observada”⁷⁹.

São os princípios de um outro fazer documentário, mas que só iria acontecer, efetivamente, quase quarenta anos depois. No entanto, uma das propostas de Flaherty para *Nanook of the north* foi incorporada pelo cinema de imediato e se espalhou como um vírus por quase todos os países onde havia produção

cinematográfica, virando uma fórmula bem-sucedida de documentário: mostrar “um dia na vida de” alguém ou – sobretudo – de alguma cidade.

2º período (1925 a 1945)

A idéia era que filmes eram sempre sobre lugares distantes, sobre crepúsculos no Pacífico etc, e ninguém tinha idéia que a vida na cidade que você mora era interessante. Isto ficou claro em *'Rien que les heures'* [...] E imediatamente passou a ser visto como um documento social. É um sutil documentário social, mas um documento social sobre a falta de trabalho, sobre a vida em lugares miseráveis. Teve um monte de problemas com os censores, sabe como é.⁸⁰

Rien que les heures (Alberto Cavalcanti, FRA, 36', 1926) teria sido uma das primeiras de uma série de “sinfonias urbanas” produzidas na 2ª metade da década de 1920, momento em que o cinema era um campo de experimentação ligado às vanguardas artísticas modernas. Antes, já haviam sido realizados alguns curtas com uma proposta parecida – como *New York 1911* (Julius Jaenzon, 8', 1911), filmado pelo cinegrafista sueco ao visitar Nova York; *Manhatta* (Paul Strand e Charles Sheeler, 10', 1921), um dia na vida de Nova York mostrado sob inspiração de poema de Walt Whitman, e *Twenty-four-Dollar Island* (Robert Flaherty, 10', 1925-1926), realizado em comemoração do 300º aniversário da compra de Manhattan pelos holandeses dos índios, pela referida quantia do título⁸¹.

De modo geral, os filmes sinfônicos enfatizavam as associações visuais, descrevendo a cidade segundo a dinâmica de seus ritmos e padrões e procurando suas fotogenias, numa progressão temporal que quase sempre ia da alvorada ao crepúsculo⁸². A mais conhecida das sinfonias urbanas – e que foi responsável por desencadear a onda mundial de “sinfonias” no final da década⁸³ – foi *Berlin: die Sinfonie der Grosstadt* (Walther Ruttmann, ALE, 69', 1927). Fortemente baseado na técnica de montagem (que organiza e dá o sentido ao material filmado), esse filme pretendia captar as “energias de movimento que existem aos milhões no organismo de uma cidade grande”, fazendo da sequência de imagens urbanas uma “sinfonia fílmica”, uma “música ótica”⁸⁴.

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

Nós deixamos o ateliê para ir às ruas, ao turbilhão dos fatos visíveis que se embaralham, aqui onde o presente está inteiro, aqui onde as pessoas, os bondes, as motocicletas e os trens se encontram e se deixam, onde cada automóvel segue seu itinerário, onde os automóveis vêm e vão, ocupados de seus afazeres, aqui onde os sorrisos, as lágrimas, a morte e os impostos não estão sujeitos ao megafone de um diretor de cinema.⁸⁵

Dentre os vários filmes que seguiram essa proposta de filmar a passagem do dia na cidade, destacam-se ainda *Études de mouvements à Paris* (HOL, 4', 1927), *De Brug* (HOL, 11', 1928), *Heien* (HOL, 10', 1929)⁸⁶ e, sobretudo, *Regen* (HOL, 12', 1929), todos de Joris Ivens; *La tour* (René Clair, FRA, 11', 1928); *Stramilano* (Corrado d'Errico, ITA, 16', 1929); *Études sur Paris* (André Sauvage, FRA, 75', 1929); *Images d'Ostende* (Henri Storck, BEL, 12', 1929); *Skyscraper symphony* (Robert Florey, EUA, 9', 1929); *A Bronx morning* (Jay Leyda, EUA, 11', 1931); e *City of contrasts* (Irwing Browning, EUA, 18', 1931)⁸⁷.

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

Arranjei então com o Dr. Lobo Filho e vou fazer um filme de Cataguas em duas partes à la Symphonia de Berlim. Estou estudando muita coisa boa mesmo. Será naquele estilo. É lógico que não entrarei em detalhes *filosóficos*. Vou apenas seguir aquele estilo para mostrar Cata por dentro: vias de comunicações, fábricas, construções, serviço d'água, luz, telefone e telégrafos, ensino, esportes etc etc. No fim farei um bruto reclame da Phebo. Assim isso traz dinheiro para a empresa [...] E assim lança-se também uma futura ramificação de trabalho na empresa. Penso que isso não é *cavação ou é?*⁸⁸

A sinfonia paulista, por sua vez, é considerada “o mais importante documentário urbano brasileiro da era silenciosa”⁸⁹. Recém-chegados a São Paulo, Kemeny e Lustig – dois imigrantes húngaros que haviam passado pelos estúdios da UFA em Berlim – montam uma produtora (a Rex Film) e tratam de realizar uma homenagem à sua nova cidade, vista como uma “oficina de progresso”⁹⁰. Entretanto, diferentemente da sinfonia berlinense⁹¹, a metáfora musical não corresponde à forma do filme, de organização mais convencional, em blocos separados por intertítulos. Apresentando várias sequências institucionalizadas, muitas vezes estava mais próximo da cavação que da sinfonia. Também seu ponto de vista era bem mais conservador e moralista, querendo mostrar apenas as “grandezas” de uma cidade “sem contradições”, diferentemente do filme alemão, como analisa Rubens Machado:

Perante a sinfonia brasileira, a alemã é pródiga em contradições nesse sentido de marcar contrastes, descompassos, possibilidades latentes de negação daqueles valores ideológicos próprios da metrópole contemporânea. Há um gigantismo estrepitoso na Berlim que é mostrada em planos aéreos no início, depois com grandes afluxos de gente, maratonas de esportes massivos nas avenidas. Um trânsito de veículos que faz o pedestre passar apuros, um tráfego cuja vertigem dispensa o recurso da montagem, dando a sensação de caos no enquadre de um simples plano. [...] Mas Ruttmann não elimina da via pública os ambulantes, os mendigos dormindo e os veículos de tração animal, evitadas por Kemeny.⁹²

Se muitos documentários desse período reforçavam o ideal da grande cidade moderna – fazendo apologia do progresso, da máquina, do dinamismo –, alguns também mostravam outras faces do processo de modernização urbana, ressaltando seus contrastes e contradições. É o caso principalmente de *Rien que les heures*, com suas personagens miseráveis, habitantes de “uma Paris não freqüentada por turistas”⁹³; de *La Zone: au pays des chiffonniers* (Georges Lacombe, FRA, 28’, 1928), acompanhando uma jornada de catadores de material descartado, moradores da “Zona”, junto às antigas fortificações de Paris; de *Marseille Vieux port* (Laszlo Moholy-Lagy, FRA/ALE, 9’, 1929), que, ao lado da ponte moderna, mostra de perto as ruas, os bairros pobres de Marselha⁹⁴; de *Douro, faina fluvial* (Manoel de Oliveira, POR, 20’, 1931), flagrando o cotidiano dos habitantes das margens do Douro, rio que atravessa a cidade do Porto; e de *A propos de Nice* (Jean Vigo, FRA, 23’, 1930), o “ponto de vista documentado” pelo qual Vigo (com ajuda da câmera de Boris Kaufman, irmão mais novo de Vertov), ao confrontar os espaços dos ricos e dos pobres, denuncia as desigualdades sociais existentes em Nice e “toma um partido”, procurando engajar o espectador na sua causa.

Nesse filme, por intermédio de uma cidade cujas manifestações são significativas, assistimos ao processo de um certo mundo. Com efeito, tão logo indicados a atmosfera de Nice e o espírito da vida que levamos ali – e nos outros lugares, infelizmente! – o filme tende à generalização de divertimentos grosseiros situados sob o signo do grotesco, da carne e da morte, e que são os últimos sobressaltos de uma sociedade que negligencia suas próprias responsabilidades até lhe dar náuseas e fazer-lhe cúmplice de uma solução revolucionária⁹⁵.

Por outro lado, na grande maioria desses filmes – e em particular nas sinfonias –, as personagens raramente apresentavam densidade psicológica ou mostravam suas singularidades ou visões de mundo – aliás, os cineastas demonstravam ter muito pouco interesse pelo que pensavam ou sentiam as pessoas, elas funcionavam mais tipologicamente, como objetos colocados em igualdade de condições com outros objetos, que selecionavam e organizavam em associações e padrões escolhidos por eles⁹⁶.

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

Na sinfonia berlinense a fugacidade das aparições é absoluta. Figuras humanas não reaparecem fora de seu instante no filme. Nas exceções elas aparecem em planos muito próximos dentro de uma mesma seqüência. É o caso de um senhor que briga na rua, o do agitador político [...] e da mulher que se joga da ponte. Não sabemos nada da mulher e porque se suicida. Fato entre fatos, as pessoas são símbolos abstratos sem o calor de uma individuação qualquer – que Cavalcanti fazia ainda refulgir palidamente na obscuridade de paradeiros ermos.⁹⁷

No entanto, algumas exceções já demonstravam uma tendência para observar mais de dentro, e de modo mais sensível, a vida nos espaços “ordinários” da cidade, voltando-se menos para as formas que para as personagens, com quem procuravam uma maior aproximação e mesmo interação. Além dos filmes de Lacombe, Moholy-Nagy, Oliveira e Vigo, essa abordagem é percebida em *Les Halles centrales* (Boris Kaufman, RUS/FRA, 7’, 1927), um registro da vida noturna no então principal mercado popular de Paris; *Nogent, Eldorado du dimanche* (Marcel Carné, FRA, 20’, 1929), mostrando a ocupação popular das margens do rio Marne aos domingos⁹⁸; *Markt am Wittenbergplatz* (Wilfried Basse, ALE, 17’, 1929), e *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak e Edgar Ulmer, ALE, 73’, 1929), crônicas do cotidiano de Berlim – o primeiro observando a riqueza humana e de situações existentes em um grande mercado popular, enquanto o segundo, combinando elementos de ficção e documentário, acompanha um fim-de-semana de cinco habitantes comuns da cidade, um motorista de táxi, uma vendedora, um viajante comercial, uma figurante de cinema e uma manequim, que interpretam a si próprios⁹⁹.

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

Desejávamos construir o drama a partir do cotidiano, nos colocando contra a predominância do drama extraordinário: um desejo de trazer o olhar do cidadão, dos confins da terra para sua própria história, para aquilo que está acontecendo debaixo do seu nariz. Daí nossa insistência com o drama que ocorre na soleira da porta.¹⁰⁰

Embora reconhecesse a importância dos documentários sinfônicos em voltar-se para a vida na cidade, em vez de retirar-se para terras distantes ou isolar-se num estúdio e “reconstituir extraordinariamente a vida”, e também apreciando alguns de seus aspectos formais, Grierson os criticava pelo “esteticismo” e por sua falta de finalidade social – qualidade que considerava fundamental¹⁰¹. Tendo como elemento marcante o comentário funcionando como a voz “da autoridade” ou “de Deus” (a voz *off*), revelando uma suposta “realidade” ou “verdade” mostrada nas imagens, e usando com frequência a fórmula problemas x soluções, os documentários da escola griersoniana ganhavam em autoridade, retórica e objetividade, enquanto perdiam em experimentação e poesia¹⁰².

É a estrutura de *Housing problems* (Edgar Anstey e Arthur Elton, ING, 15', 1935), o mais emblemático dos muitos documentários urbanos realizados na Inglaterra desse período. Produzido para a GPO Unit, o filme mostra a vida miserável de moradores de cortiços londrinos, para no final apontar a solução para os “problemas habitacionais”: novas unidades em grandes conjuntos situados nos subúrbios, com financiamento público (proposta do Partido Trabalhista, ocupando o governo na época)¹⁰³. Numa proposição até então inédita, esse filme colocou os próprios encortçados falando diretamente para a câmera, mostrando as condições precárias de suas habitações e descrevendo suas

vidas ali. Esta novidade fez com que *Housing problems* fosse um dos poucos documentários da escola inglesa com grande repercussão pública, resultando em extensas matérias e editoriais nos jornais ingleses¹⁰⁴.

Outros documentários realizados entre as décadas de 1930 e 1940, menos institucionais, dedicam-se mais a descrever os problemas enfrentados pela população pobre das cidades, como *Les maisons de la misère* (Henri Storck, BEL, 30', 1937), um "panfleto" contra a miséria nos cortiços valões, com fotografia de Eli Lotar. Este, por sua vez, alguns anos depois vai dirigir *Aubervilliers* (Eli Lotar, FRA, 24', 1945) sobre o mesmo tema. Embora o comentário deste filme seja um texto repleto de poesia e lirismo escrito por Jacques Prévert, não deixa de expressar um ponto de vista autoritário, e de certo modo moralista, sobre a situação miserável do subúrbio parisiense¹⁰⁵.

No Brasil, a produção documentária desse período se desenvolveu basicamente por incentivo governamental, sobretudo através do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sob coordenação de Humberto Mauro, entre 1936 e 1964¹⁰⁶. Dos poucos documentários urbanos realizados, os mais relevantes foram dirigidos pelo próprio Mauro: *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), uma série de sete curtas; já pelo INCE, *Cidade de São Paulo*, *Cidade do Rio de Janeiro* e *Cidade de Salvador* (todas de 1949), consistindo em visitas aos lugares mais prestigiosos dessas três cidades. No fim dos anos 1950, por solicitação do então SPHAN ao INCE, Mauro ainda produziria uma outra série de curtas, desta vez sobre as cidades mineiras¹⁰⁷.

3º período (1945 a 1970)

O fim da 2ª guerra mundial sinaliza uma nova fase do cinema¹⁰⁸, inaugurada com o neo-realismo de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, ITA, 1945)¹⁰⁹. 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 em nome da "liberdade", construída no contato e interação entre a câmera e as personagens, geralmente habitantes pobres, anônimos e ordinários, os "ignorados" da cidade. Esta tendência já podia ser percebida em *In the street* (Helen Levitt, Janice Loeb e James Agee, EUA, 15', 1945/52);

diante da apropriação das ruas do Upper East Side (o Harlem Espanhol), em Nova York, os realizadores concluíam:

As ruas dos bairros pobres das grandes cidades são, sobretudo, um teatro e um campo de batalha. Ali, ignorantes e ignorados, cada ser humano é um poeta, um mascarado, um guerreiro, um bailarino.¹¹⁰

Ligados ao neorealismo¹¹¹, *Bambini in città* (Luigi Comencini, ITA, 15', 1946) capta o olhar "mágico" das crianças para uma Milão devastada pela guerra, mesma cidade onde perambulam os mendigos de *Barboni* (Dino Risi, ITA, 11', 1946); os romanos *N.U. – Nettezza urbana* (Michelangelo Antonioni, ITA, 15', 1948) e *La stazione* (Valerio Zurlini, ITA, 11', 1953) se fixam na rotina cotidiana de garis nas ruas e o comportamento das pessoas à espera do trem na estação Termini. Da geração mais jovem e sem vinculação direta com o movimento, Gian Vittorio Baldi "entra" na rua e na vida de Luciano, um pequeno ladrão de Roma com grande alegria de viver em *Luciano – Via dei Cappellari* (ITA, 10', 1960), e num bar de Turim, ponto de encontro de desempregados – *Il bar de Gigi* (ITA, 10', 1961); e Cecília Mangini, em *Ignoti alla città* (Cecília Mangini, ITA, 13', 1958) e sua continuação *La canta della marane* (ITA, 11', 1962) – ambos com comentário de Pasolini, acompanhando as andanças de um grupo de jovens das periferias romanas:

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.¹¹²

Os documentários exibidos nos programas do *Free Cinema* também se caracterizavam pelo compromisso social ao retratar os ambientes cotidianos da classe média inglesa, sem comentário 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.

Incluído no 2º programa, *On the bowery* (Lionel Rogosin, EUA, 65', 1956) retratava 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. Vas realizaria ainda *The vanishing street* (ING, 20', 1962) – inicialmente chamado *District for sale* –, registrando o desaparecimento de parte do *East End londrino*¹¹³. Mais especificamente, vemos os últimos momentos da rua Hessel, cujo intenso e diversificado uso popular não a impediu de ser demolida, como previa o projeto de reurbanização da área.

De 1960 em diante, a crítica ao urbanismo se torna cada vez mais recorrente na produção documentária. *L'amour existe* (Maurice Pialat, FRA, 19', 1960), definido como uma “errância ao país das paisagens pobres”, faz uma denúncia 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 bastante agressivo contra o urbanismo, lembrando os seus contemporâneos situacionistas: teria chegado o “tempo dos quartéis civis, universo concentracionário pagável em temperamento”, onde “não há janelas, pois não há nada a ver”¹¹⁴. Já *Sarcelles, quarante mille voisins* (Jacques Krier, FRA, 15', 1960) vai mostrar como as pessoas rearranjavam suas vidas num desses conjuntos típicos das chamadas “cidades-dormitório”.

Uma outra forma de crítica social e urbana passa a ser feita quando aqueles habitantes “ignorantes e ignorados” começam a se exprimir 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 narra as imagens, contando 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.¹¹⁵

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.¹¹⁶

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”¹¹⁷. Tornando seus protagonistas co-autores, Rouch instaura uma “polifonia nova e quase escandalosa para a ordem colonial”¹¹⁸: o Outro – no caso, o africano, assume o estatuto de sujeito e, numa inversão dessa ordem, interpela diretamente o espectador, o europeu.

Outro exemplo emblemático dessa proposta de Rouch é *Petit à petit* (FRA, 90', 1969/70), no qual acompanha três nigerianos – os mesmos protagonistas de *Jaguar* (FRA, 92', 1954/67) – numa viagem a Paris para encomendar a um arquiteto o projeto de um arranha-céu que pretendem construir em sua região, aproveitando para observar o comportamento dos franceses e a vida nos edifícios. Ou seja, uma antropologia tanto “compartilhada” como “às avessas”.¹¹⁹

Enquanto Rouch enveredava pelo “cine-transe”, a coreógrafa americana Shirley Clarke partia para um “cine-dança”, demonstrando ser possível “fazer um filme de dança sem dançarinos”; em *In Paris parks* (EUA, 13', 1954) e *Bridges-go-round* (EUA, 7', 1958)¹²⁰, quem dança são os parques de Paris e as pontes de Manhattan, coreograficamente editados e com ajuda do jazz (remetendo às sinfonias). A experimentação formal – negligenciada pela geração anterior e retomada por esta¹²¹ – prossegue com *Skyscraper* (EUA, 20', 1959), 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 construía o prédio (interpretadas por atores profissionais), misturadas a músicas e poemas.

Como os cineastas franceses – aos quais era bem mais próxima que aos seus conterrâneos do cinema-direto –, a americana Clarke também 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”¹²².

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?¹²³

Largamente utilizado a partir de 1960, esse novo recurso – a captação direta e sincrônica do som – teve por marco o documentário *Chronique d'un été* (Jean Rouch e Edgar Morin, FRA, 90', 1960-1961), composto basicamente de entrevistas e depoimentos com habitantes de Paris, gravados em suas casas ou nas ruas, falando sobre assuntos do momento e sobre suas vidas. Era também o surgimento do “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 escadaria do edifício?¹²⁴

Embora com proposta parecida, *Le joli mai* (Chris Marker e Pierre Lhomme, FRA, 165', 1962), diferentemente, intercala as entrevistas por um comentário subjetivo e poético sobre Paris¹²⁵:

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 nós 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 vãoam. E são somente eles, no final das contas, que podem nos dizer de que é feita Paris, no mês de maio.¹²⁶

Em vez da cidade prestigiosa e célebre, Marker prefere uma Paris opaca, ordinária, paisagem lendária criada por seus habitantes, cujo cotidiano não simplesmente observa, mas contempla e penetra. 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”¹²⁷. O cineasta pode apenas mostrar a sua verdade sobre Paris, criada pela via da fabulação, da ficcionalização, do artifício¹²⁸.

Na sequência, Marker escreveria o comentário de outros dois documentários – ambos dirigidos por Joris Ivens – cujo tema também seria a cidade: ... *A Valparaíso* (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 cidade¹²⁹.

Nitidamente influenciado pelo neorealismo italiano, *Cortile Cascino* (Robert M. Young e Michael Roemer, EUA, 58’, 1961) foi um controverso documentário filmado em 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, sobretudo Ângela, a jovem esposa, mãe de cinco filhos e casada com um eterno desempregado, alcoólatra e bruto, mas sedutor. Trinta anos depois, Young é levado por seu filho (que, criança, acompanhara o pai na filmagem do primeiro filme) para reencontrar a família Capri. O resultado desse novo encontro é *Children of fate: life and death in a Sicilian family* (Andrew Young e Susan Todd, EUA, 85’, 1991).

Ao lado da escola de Grierson, o neorealismo também exerceu forte influência junto aos documentários latino-americanos, que passaram a se voltar para a realidade profunda do continente, buscando conhecê-la, interpretá-la e transformá-la. Era preciso “documentar o subdesenvolvimento” e aventar os meios de superá-lo¹³⁰. O centro irradiador das novas ideias 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 passageiros¹³¹; *Buenos días, Buenos Aires* (Fernando Birri, ARG, 1960, 20'), retratando o cotidiano da capital argentina; *Buenos Aires* (David José Kohon, ARG, 87', 1959), uma "tormenta", contrapondo a pujança da cidade moderna à precariedade das áreas habitadas pelos pobres; e a segunda enquete, *Los cuarenta cuartos* (Juan Oliva, ARG, 23', 1962), mostrando as condições de vida no cortiço *El Conventillo*, em Santa Fé, rapidamente censurado e confiscado pelo governo militar argentino.

Seguindo esse movimento, a produção documentária do Cinema Novo brasileiro buscava apreender e/ou problematizar o ambiente social do país, tanto rural como urbano¹³². Entretanto, essa nova forma de abordagem da cidade – a partir de seu cotidiano – já havia sido previamente esboçada em dois curtas realizados em Salvador: *Entre o mar e o tendal* (Alexandre Robatto, 22', 1953), registrando os ritos cotidianos que cercam a tradicional pesca do Xaréu nas praias Chega Nêgo e Carimbamba¹³³, e *Um dia na rampa* (Luis Paulino dos Santos, 10', 1956/59). Contando com a colaboração do jovem Glauber Rocha na produção, *Rampa*, como ficou conhecido, filmou o cotidiano da rampa do antigo Mercado Modelo, repleta de saveiros que traziam diversas mercadorias da região do Recôncavo, com o áudio composto por sons de berimbaus e músicas de influência africana¹³⁴.

No início dos anos 1960, o sueco Arne Sucksdorff vem ao Rio de Janeiro ministrar um curso para os jovens diretores cinemanovistas¹³⁵ 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), com depoimentos de pescadores da praia de Copacabana. Na sequência, 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* – o cotidiano de crianças faveladas que circulam entre o morro e Copacabana, aonde sobrevivem de biscates¹³⁶.

Na metade final da década, a produção é dominada pelo que Jean-Claude Bernadet denominou de "modelo sociológico", caracterizado por 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"

urbano brasileiro teria, segundo Bernadet, seu melhor exemplo em *Viramundo* (Geraldo Sarno, BRA-SP, 40', 1965), enfocando 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*.

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.¹³⁷

Alguns documentários 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* (Nelson 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 decepções¹³⁸, e *Essa rua tão Augusta* (Carlos Reichenbach, BRA-SP, 5', 1966/69), um comentário desvairado sobre a também desvairada rua paulistana.

Entretanto, é apenas na virada da década de 1970 que esse modelo vai ser efetivamente superado¹³⁹, e as diversas tendências que o sucedem determinam uma mudança substantiva na relação do documentário brasileiro

com a cidade e com os seus “outros”¹⁴⁰. É o que já se podia ver em *Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, BRA-SP, 12’, 1969-1970): 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, 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.¹⁴¹

Os curtas que Raulino realizou nessa década se distinguem seja pela experimentação e poesia, seja pela cumplicidade afetiva que o cineasta estabelece com suas personagens. *Jardim Nova Bahia* (BRA-SP, 15’, 1971)¹⁴² 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 carros¹⁴³. Na segunda parte, o cineasta “abdica de sua posição para o outro assumir”¹⁴⁴: 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 do Brás (por onde os nordestinos chegavam à cidade), e seus dois amigos numa praia quase deserta, em Santos¹⁴⁵. 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, com o “outro” – e, no caso, um “outro” também da cidade –, apreendido não como um objeto, não banalizado nem 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”¹⁴⁶.

Bernadet definiu *Porto de Santos* (BRA-SP, 19', 1979) como 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 homem que dança, das prostitutas. O filme apresenta uma complexa relação entre imagens e sons, não seguindo nenhum modelo convencional de organização, mas uma equalização de intensidades. O comentário é fragmentado e lacunar, sem nenhuma explicação da situação, dos lugares ou das personagens, dos quais “nada sabemos de seguro”, diz Bernadet. O resultado ao mesmo tempo tensiona, desestabiliza e envolve o espectador, mesmo até se este for um experiente crítico¹⁴⁷.

João Batista de Andrade foi outro cineasta que, na virada da década de 1970, buscou 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”¹⁴⁸. Andrade também experimentou a reconstituição/encenação para contar o episódio do assassinato de um nordestino por outro (ambos migrantes em São Paulo) em *O caso norte* (BRA-SP, 38', 1977); e a vida de um jovem delinquente de família nordestina –

nascido da favela paulistana Galiléia e assassinado aos 18 anos pela polícia –, no censurado *Wilsinho Galiléia* (BRA-SP, 82', 1978)¹⁴⁹.

Cabe destacar ainda, entre os documentários urbanos produzidos nesse período, os curtas *Megalópolis* (Leon Hirszman, BRA-SP, 12', 1973), sobre o crescimento desenfreado de metrópoles 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 registra¹⁵⁰; e *Rocinha Brasil -77* (Sérgio Péo, BRA-RJ, 18', 1977), um longo plano sequência com a câmera na mão pela favela, andando por suas quebradas, seus labirintos, captando menos a pobreza que a grande riqueza de seu cotidiano, a vida correndo ao improviso, para finalizar com outro plano sequência, 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 lhes era uma ameaça.

Rocinha Brasil - 77 reunia duas tendências do documentário na década de 1970. 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 – numa abordagem sintonizada com o cinema experimental –, as deambulações por espaços “outros” da cidade, como *Copa Mixta* (José Joffily, BRA-RJ, 11', 1979), apreendendo uma Copacabana estranha e familiar, cotidiana e surreal; *Praça Tiradentes 77* (José Joffily, BRA-RJ, 11', 1977), e *Ângela noite* (Roberto Moura, BRA-RJ, 11', 1980), captando a agitação ao redor da Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, frequentada por prostitutas, travestis, artistas; *Pelourinho* (Vito Diniz, BRA-BA, 8', 1978) e *Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (Miguel Rio Branco, BRA-BA, 12', 1979-1981), ambos filmados num então arruinado Pelourinho, em Salvador, por uma câmera afetada e cúmplice, sempre à espera do inesperado.

Há grande afinidade formal e temática entre os documentários urbanos realizados nesse período no Brasil e em vários outros países 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 perambulações por Montevidéo, acompanhadas pelo jovem cineasta por cerca de 10 meses, resultando em *Carlos, cine-retrato de um ‘caminante’ em Montevideo* (31’, 1965)¹⁵¹.

Na Colômbia, Jorge Silva e Marta Rodriguez registram o cotidiano dos fabricantes artesanais de tijolos na periferia de Bogotá, em *Chircales* (42’, 1966/72)¹⁵², 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 Gómez¹⁵³ 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 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 contexto europeu e norte-americano, alguns dos mais singulares cineastas surgidos no período da transição para o direto (entre meados da década de 1950 e o início de 1960) continuaram a fazer documentários relacionados com a cidade ao longo das décadas seguintes. *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 a capital do Yêmen do Norte, ameaçada pela arquitetura moderna e pela crescente especulação imobiliária¹⁵⁴. 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. De 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 Ida B.Wells, habitado pela população negra de baixa-renda, em Chicago. E um já octogenário Chris Marker faz o fabuloso *Chats Perchés* (FRA, 59', 2004) para convocar a generosidade e a alegria diante da tristeza pelas tragédias do momento:

Pouco tempo depois do choque de setembro de 2001, aparecem, nos tetos de Paris, os Gatos. Com um grafismo simples e perfeitamente executado, [...] eles exibem um largo sorriso. Alguém, durante a noite, se arrisca de quebrar o pescoço para fazer flutuar uma mensagem de benevolência sobre esta cidade que tanto necessita disso. Foi seguindo a pista dos Gatos Sorridentes que esse filme se construiu, indo de surpresa em surpresa.¹⁵⁵

Johan Van Der Keuken filmou Amsterdam, sua cidade-natal, em vários documentários, mas principalmente em *Vier muren* (HOL, 22', 1965), sobre a vida nos cortiços, sondando a ligação entre as paredes das casas e dos “crânios” – ou seja, os estados mentais de seus moradores; em *Beppie* (HOL, 38', 1965), seguindo uma garota em suas perambulações pelas ruas e canais da cidade; em *The mur* (HOL, 9', 1973), registrando a pintura de um grande mural feita por moradores do bairro onde vivera com sua família por mais de 20 anos, em protesto contra um projeto de reurbanização que destruiria suas casas para a construção de imóveis comerciais; e em *Amsterdam global village* (HOL, 245', 1996), uma “viagem” através da colcha-de-retalhos que um dia o cineasta descobriu ser a cidade, guiada por moradores de diferentes nacionalidades:

A idéia me veio quando numa manhã eu olhei fora de minha janela e vi como era bonita a luz da manhã refletida na água e no barco localizado diretamente em oposição à minha casa no canal. Eu quis fazer algo com isto. Depois eu saí e dei uma volta nas vizinhanças aonde eu normalmente não vou, e percebi que a maioria das pessoas na rua não eram brancas. Tive a sensação de ter entrado numa cidade diferente, num outro país. Eu percebi que alguém está pronto para ir ao longo de qualquer trilha, de seguir por qualquer rua quando está de férias, mas é menos provável que desvie da sua rotina em sua própria cidade.¹⁵⁶

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”¹⁵⁷, e *Les dites cariatides* (FRA, 13', 1984) para inventariar – como sempre, de modo poético – essas “mulheres-estátuas, colunas humanas” contemporâneas de um Baudelaire emudecido. Antes, em *Daguerreotypes* (FRA, 115', 1975), havia dirigido um olhar atento e sensível para a rua Daguerre, em Paris (onde residia desde 1951), percebendo a frágil riqueza cotidiana existente no mundo lento do seu comércio ordinário:

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 butiques 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.¹⁵⁸

Lettre a Freddy Buache (SUI, 11', 1980) é um documentário em forma de carta que Godard endereça a um amigo e crítico de cinema suíço, explicando a recusa de fazer um curta “sobre” Lausanne (encomendado em comemoração ao seu 500º aniversário) e 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 estes verde e azul, o cinza da cidade moderna, das linhas retas, do “espírito da geometria e da pedra do urbanismo”. O cineasta produz um discurso indireto sobre a cidade, ao fazê-la “entrar nas cores” de um modo que só a ela convinha¹⁵⁹:

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 freqüentemente magníficas e patéticas, mesmo num país tão rico como esse.¹⁶⁰

Seja por causa da intensa atividade dessa geração, seja pela influência que ela até hoje exerce nas gerações mais novas, as tendências instauradas nos anos 1950/1960 ainda reverberam significativamente na produção documental contemporânea, de versões mais complexificadas a mais banalizadas – sobretudo pela utilização excessiva e superficial de entrevistas e depoimentos¹⁶¹. Mesmo assim, essa produção (fazendo uso do vídeo, a partir de 1970, e da tecnologia digital, a partir de 1990) apresenta uma grande diversidade de formas de abordagem, como também um amplo universo de temáticas urbanas.

Os processos de transformação urbana são discutidos em documentários como *Bucarest: la mémoire mutilée* (Sophie Martre, FRA, 52', 1990), sobre a reconstrução da capital romena pelo ditador Ceausescu, após o terremoto de 1977; *Adíos a Cali* (Luis Ospina, COL, 52', 1990) e *En construcción* (Jose Luis Guerín, ESP, 127', 2001), críticas dosadas com melancolia e ironia à destruição respectivamente da cidade colombiana e do antigo bairro chinês de Barcelona, como sempre em nome do “progresso” e a serviço dos grandes agentes econômicos; e *The concrete revolution* (Xiaolu Guo, CHI/ING, 62', 2004), uma investigação dos aspectos mais obscuros da ocidentalização urbana de Pequim, a pretexto dos Jogos Olímpicos de 2008.

Who cares? (Nicholas Broomfield, ING, 17', 1971)¹⁶² questiona a remoção da população dos cortiços do centro de Liverpool para conjuntos habitacionais nos subúrbios, tratada pela ótica dos moradores ameaçados de expulsão. Na sua continuação, *Behind the rent strike* (ING, 50', 1974), Broomfield procura saber como estavam algumas personagens do filme anterior, então vivendo nas novas moradias. Por sua vez, o cotidiano desses grandes conjuntos (alguns dos quais agora condenados à demolição, e como sempre à revelia dos moradores) é mostrado no já citado *Public Housing*, como também em *Notes pour Debussy – Lettre ouverte à Jean-Luc Godard* (Jean-Patrick Lebel, FRA, 80', 1987) e *De l'autre côté du périple* (Bertrand e Nils Tavernier, FRA, 150', 1997); em *J'ai droit à la parole* (FRA, 30', 1981), *Chronique d'une banlieue ordinaire* (FRA, 56', 1992), *Rêves de ville* (FRA, 26', 1993) e *Une poste à la Corneuve* (FRA, 54', 1994), todos dirigidos por Dominique Cabrera.

Documentários com abordagens muito diferentes partem de proposta similar: a apreensão da vida ordinária numa determinada cidade ou ambiente

urbano. Seja uma impessoal Nova York, em *News from home* (Chantal Akerman, EUA/FRA, 85', 1976), ou a pequena e vibrante Datung, em *Gong Gong Chang Suo* (Jia Zhang-Ke, CHI, 2001, 32'); a Toronto de famílias suburbanas, em *Radiant city* (Gary Burns e Jim Brown, CAN, 85', 2006), ou a Brazzaville de crianças de rua, em *Poussières de ville* (Moussa Touré, SEN, 52', 2001); uma Marselha sob eleições municipais, em *Marseille de père en fils* (Jean-Louis Comolli FRA, 160', 1989), uma destruída Sarajevo, em *Les vivants et les morts de Sarajevo* (Radovan Tadic, FRA, 75', 1993), ou a Paris amanhecendo de *Les mains négatives* (Marguerite Duras, FRA, 1978, 13') – a cujos habitantes (apenas “negros, algumas diaristas portuguesas, alguns jovens marginais, alguns moradores de rua”) a escritora-cineasta “destina o amor”; sejam as casas co-habitadas de Havana, em *Vecinos* (Enrique Colina, CUB, 16', 1986) um túnel “ocupado” em Paris, em *La tribu du tunnel* (Florent Marcie, FRA, 50', 1995) as ruas berlinenses, em *Der Geschmack des Lebens* (Harun Farocki, ALE, 29', 1979), uma rua parisiense, em *L'amour rue de Lappe* (Denis Gheerbrant, FRA, 64', 1984), ou uma esquina vienense, em *Worst Case Scenario* (John Smith, ING, 18', 2001-2003); seja Lavapiés, bairro de Madri, em “*El otro lado...un acercamiento em Lavapiés* (Basel Ramses, ESP, 111', 2001), o Béguinage de Bruxelas, em *Magnum Begynasium Bruxellense* (Boris Lehman, BEL, 145', 1978), o La Goutte d'Or de Paris, em *Les poussins de la Goutte d'Or* (Jean-Michel Carré, FRA, 52', 1992) e *Pour tout l'or d'une Goutte!* (Sami Sarkis, FRA, 93', 1993) ou as Fontainhas – bairro de Lisboa na iminência de desaparecer –, em *No quarto da Vanda* (Pedro Costa, POR, 170', 2000), com o qual se envolve o cineasta a partir do quarto da sua protagonista:

Uma noite, no fim do *Ossos*, eu estava exausto, sentado lá para um canto, e a Vanda veio dizer-me: 'O cinema não pode ser só isto. Pode ser menos cansativo, mais natural. Se me filmares, simplesmente. Continuamos?' Isto foi um sonho. Foi a pequena 'ficção' que eu arranjei para fazer este 'filme-documentário'. Fui então para o quarto dela, para estar com ela e esperar com ela pelos 'bulldozers' que viriam arrasar as Fontainhas. Toda a gente tem um lugar no mundo. Este é o lugar da Vanda. [...] Quer dizer, nesta sociedade horrível, é bom ter um lugar, um centro, senão somos roubados no nosso próprio interior. E eu podia começar a filmar porque encontrei um lugar, esse centro que

me permitia olhar à volta, quase a 360 graus, e ver os outros, os habitantes, os amigos. E comecei a ver como o bairro entrava e saía no quarto da Vanda. E podia sair eu próprio para ir com o Pango, o Russo, o Paulo [...] Comecei a ver que era possível [filmar] algumas coisas: a mentira que lançaram sobre aquele lugar, a repressão, a exploração, a pura tentativa de genocídio, o castigo imposto pela droga – que não é uma doença como alguns querem fazer crer [...] E ver como as pessoas resistem à violência e se armam emocionalmente. É preciso ser muito forte e muito frágil ao mesmo tempo, para aguentar tanto: ser fraterno e ser frio como gelo. É indispensável ver isto para começar a ver qualquer coisa.¹⁶³

A memória dos lugares – assim como seu apagamento através do tempo – vai ser o tema principal de Robert Bober e seu “colaborador intuitivo” Georges Perec. *Récits d’Ellis Island* (FRA, 116’, 1980) 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”¹⁶⁴, 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 filme¹⁶⁵.

O israelense Amos Gitai também trata 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 e por fim vendida a um professor universitário israelense, que inicia uma reforma tendo palestinos como operários¹⁶⁶. 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.¹⁶⁷

Arquiteto de formação, Gitai, em seus primeiros documentários, fez duras críticas à arquitetura e ao urbanismo modernos. Em *Shikun* (ISR, 23', 1977), observa e descreve a maneira moderna de “empilhar seres humanos” nos “bairros de subúrbio”, 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 darem lugar a conjuntos habitacionais construídos de acordo com os padrões ocidentais, inadequados aos costumes orientais. *Wadi Rushmia* (ISR, 36', 1978) trata da reabilitação de Wadi Salib, bairro situado num vale em Haifa, onde convivem fragilmente árabes e judeus; se aquela vai ser uma imposição da prefeitura ou se será dado aos moradores o direito de definir seu próprio ambiente. Esse bairro é revisitado em *Wadi 1981-1981* (ISR, 97', 1991) e *Wadi Grand Canyon* (ISR/FRA/IT, 86', 2001) – filmados por Gitai em intervalos de dez anos ao longo de duas décadas –, justapondo as mudanças do lugar às mudanças das vidas de seus moradores.

Route One/USA (Robert Kramer, EUA, 242', 1989) não aborda um ambiente urbano ou uma cidade específicos; volta-se para o encadeamento de cidades e não-cidades, pelo qual encadeia também mundos apartados e inconciliáveis. Na companhia de seu protagonista (a única personagem “ficcional”), o cineasta empreende uma longa viagem pelo avesso do “sonho americano”, perpassando aquela que já foi a estrada mais importante dos Estados Unidos, agora cortada por grandes autopistas e atravessando vastos subúrbios de metrópoles:

Route 1 é uma auto-estrada que liga o Canadá a Key West, Florida, ao longo da costa leste dos EUA. Em 1936, era a rodovia mais utilizada do mundo. Em 1988, passava sob super rodovias e cortava subúrbios, a fina camada de asfalto perpassando todos os velhos sonhos de uma nação. Mas quando o Doctor e eu percorremos essa estrada por cinco meses, tive a impressão que nós não estávamos dirigindo pelo passado, mas através de uma muito mais honesta e dinâmica revelação do presente. Nós estávamos nas sombras de autoestradas e dos grandes centros urbanos envidraçados, estávamos longe das imagens do cinema, nós parecíamos estar na borda e deslizando rápido para a obscuridade, mas na verdade estávamos no presente, rodeados de grandes problemas e tempos difíceis.¹⁶⁸

No Brasil, dois cineastas que também iniciaram suas carreiras por volta de 1960 (ambos censurados pelo regime militar) estão entre os mais ativos na produção de documentários urbanos nas últimas décadas – o paraibano Vladimir Carvalho e o paulista Eduardo Coutinho¹⁶⁹. 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 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 anos¹⁷⁰.

Já a filmografia de Coutinho traz uma série de documentários que, sem voz *off* e baseando-se em longas conversas com as personagens, buscam captar o inesperado 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).

Consuelo Lins ressalta 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”¹⁷¹. De fato,

nas últimas duas décadas, uma das principais tendências dessa produção tem sido filmar a vida cotidiana nas favelas como também em outros espaços urbanos portadores de alguma exceção e/ou desvio em relação às regras da “cidade formal”, regular ou legal, geralmente dando voz aos seus habitantes ou usuários.

Notícias de uma guerra particular (João Moreira Salles e Kátia Lund, BRA-RJ, 57', 1999) trata da questão do tráfico no morro Santa Marta, e *Chapéu Mangueira e Babilônia: histórias do morro* (Consuelo Lins, BRA-RJ, 52', 1999) recupera histórias da vida nessas duas “comunidades”; *E por aqui vou ficando...* (Pedro Simonard, BRA-RJ, 13', 1994) e *Pelores* (Marília Hughes e Aline Frey, BRA-BA, 30', 2003) discutem a situação dos cortiços ameaçados por projetos de revitalização; *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) acompanham as ocupações de prédios abandonados por grupos organizados de sem-teto; *Elevado 3.5* (João Sodré, Ma ira Bühler e Paulo Pastorelo, BRA-SP, 75', 2006) investiga a convivência entre um polêmico viaduto e os habitantes do seu entorno; *Zona Leste alerta* (Francisco César Filho, BRA-SP, 11', 1992), enfoca a atua o das rádios comunitárias nas periferias, cuja cultura hip-hop   o tema também de *Vinte dez* (Francisco César Filho e Tata Amaral, BRA-SP, 26', 2001) e *Fala tu* (Guilherme Coelho, BRA-RJ, 74', 2004). Filmados sobretudo nas ruas e em outros ambientes de uso público ou coletivo (como os meios de transporte), *Tudo sobre rodas* (Sérgio Bloch, BRA-RJ, 74', 2004) e *Em trânsito* (Henri Gervaiseau, BRA-SP, 96', 2005) expõem diferentes modalidades de circula o pela cidade, enquanto *Olho da rua* (Sérgio Bloch, BRA-RJ, 77', 2000) e *  margem da imagem* (Evaldo Mocarzel, BRA-SP, 72', 2003) se voltam para o dia-a-dia de quem vive e trabalha na rua¹⁷².

Nesta produ o mais recente, alguns documentaristas se destacam, sobretudo, pela singularidade na abordagem formal e/ou temática da vida urbana.   o caso, por exemplo, de Cao Guimarães nos acidentais *Da janela do meu quarto* (BRA-MG, 5', 2004), contempla o de uma briga-dança amorosa entre duas crianças sob a chuva, e *Acidente* (BRA-MG, 75', 2006), “poema” sugerido pelos nomes de pequenas cidades mineiras (com codire o de Pablo Lobato). Das proposi es relacionais-vivenciais de Kiko Goifman em *Aurora*

(BRA-SP, 5', 2002), misturando os corpos e as vidas de estátuas abandonadas e de prostitutas idosas (codirigido por Jurandir Muller); *Território vermelho* (BRA-SP, 12', 2004), munindo com câmeras vendedores de rua para interpelarem os motoristas durante o semáforo fechado; e *Handerson e as horas* (BRA-SP, 52', 2007), acompanhando os passageiros de um ônibus durante as cinco horas que levam até chegarem a seu destino. Das perscrutações sensíveis de Maria Augusta Ramos – junto a três habitantes de diferentes Brasília, em *Brasília, um dia em fevereiro* (BRA/HOL, 67', 1996), a uma garota sem moradia definida, em *Desi* (HOL, 90', 2000), e a passageiros de um trem suburbano, em *Rio, um dia em agosto* (BRA/HOL, 52', 2002); e de Mariana Lacerda, com sua fábula sobre uma existência lendária, mas descartada do Recife, *Menino-aranha* (BRA-PE, 13', 2008). Do jogo de ambiguidades de Wagner Morales, em *Preto contra branco* (BRA-SP, 56', 2005), tendo por mote um torneio de futebol entre pretos e brancos, tradição de mais de trinta anos inventada não apenas na fronteira racial, mas também social e urbana, envolvendo os moradores da favela de Heliópolis e do bairro São João Clímaco. Das entrevistas inusitadas e incômodas de Thiago Villas-Boas, em *Casa de cachorro* (BRA-SP, 26', 2001) – com um grupo de sem-teto que, espremido sob um viaduto, entre uma via expressa, um muro de prisão e a linha de trem, inventivamente sobrevive da fabricação de casinhas de cachorro; e de Gabriel Mascaro, em *Um lugar ao sol* (BRA-PE, 71', 2009) – dando a voz não a pobres, minorias ou marginais, mas a outra “exceção” nas cidades brasileiras, no ápice da regra: os moradores de luxuosas coberturas.

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, 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 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 um 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?...¹⁷³

Toda uma vasta produção documentária que aborda o universo 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 ficção¹⁷⁴. Uma das mais prováveis razões para esse fato 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 os 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 inverso do que costumam fazer os documentaristas. Esta rejeição aos documentários pode também ser compreendida pelas críticas que, sobretudo a partir de 1960, alguns desses filmes vêm endereçando ao urbanismo, 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 habitantes¹⁷⁵.

Um dos raros trabalhos que buscaram aproximar e articular urbanismo e documentário foram duas pesquisas realizadas pelo Instituto Brasileiro

de Administração Municipal (IBAM), justamente através de Carlos Nelson Ferreira dos Santos, então chefe do Centro de Estudos e Pesquisas Urbanas (CPU). 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 experiências e práticas detectadas nas áreas de desenvolvimento urbano, saneamento básico e habitação”¹⁷⁶.

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, todas em 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 da anterior, e levantou 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 catálogo 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 e aperfeiçoar os seus filmes, trazendo-os mais para perto de uma demanda concreta e potencializando o seu alcance. De qualquer forma, todos sairão lucrando¹⁷⁷.

Embora tenham sido realizadas há mais de vinte anos, as duas pesquisas já revelavam 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”¹⁷⁸. Sua intenção era difundir os catálogos junto a instituições e centros de distribuição audiovisual que haviam colaborado na pesquisa, o que, acreditavam, iria contribuir para a ampliação gradativa dos mesmos¹⁷⁹.

Paradoxalmente, ao longo do século XX, o urbanismo recorreu inúmeras vezes ao documentário para expressar suas ideias e pontos de vista, para difundir seus discursos de poder, seus modelos de verdade. Não se trata aqui de biografias de profissionais¹⁸⁰, 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), uma cavação “confeccionada” 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 favelas¹⁸¹, em nome do Plano de Remodelamento do Rio de Janeiro¹⁸². No dia de estreia 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 corromperem a bela paisagem carioca, agindo como “lepras da estética”¹⁸³.

Mattos Pimenta acreditava que imagens das favelas mostradas em um filme¹⁸⁴ (uma vez bem divulgado e respaldado por uma grande campanha) poderiam causar um grande impacto junto às elites cariocas – que, nessa época,

raramente subiam os morros¹⁸⁵, conquistando assim a adesão das mesmas ao Projeto, com a garantia de que estava sendo mostrado “[...] o espetáculo dan-tesco que presenciei na perambulação pelas novas favellas do Rio”¹⁸⁶. Embora não existam informações relativas a esse impacto, Valladares supõe que o filme tenha de fato dado um expressivo suporte à sua “cruzada contra a vergonha infamante das favelas”.¹⁸⁷

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 Kirche* (8', 1928), *Neues bauen in Frankfurt am Main* (10', 1928) e *Die Häurerfabrik des Stadt Frankfurt am Main* (11', 1928), todos dirigidos por Paul Wolff – tratavam das experiências em pré-fabricação e estandarização da habitação desenvolvidas pelo escritório de obras de Frankfurt (então coordenado por May); mais especificamente, do projeto da unidade mínima de habitação e suas variações, da cozinha “funcional” (idealizada por Margarete Schütte-Lihotzky) e dos novos sistemas de pré-fabricação na construção civil, incluindo portas e janelas.

Financiado pelo Ministério da Segurança Social da Alemanha, pelas companhias ferroviárias e rodoviárias alemãs, por associações de planejamento urbano da Alemanha Central e pelas cidades de Nuremberg e Hagen, *Die Stadt von morgen. Ein film von Städtebau* (Erich Kotzer, ALE, 30', 1929-1930) teve roteiro do urbanista Maximilian von Golbeck (na época chefe de urbanismo de Nuremberg), redigido com colaboração dos arquitetos Osvald Liede e Werner Walthausen, do engenheiro Max Saüme e do jurista Hans Hasse. Juntando material filmado a desenhos e diagramas animados (muito comuns na época), o filme analisa as causas históricas do baixo nível de desenvolvimento das cidades alemãs e explica como seria “a cidade do amanhã”, com um núcleo de indústrias cercado de cidades residenciais “satélites”. Golberck e Kotzer explicam que, com a realização do filme, pretendiam “trazer compreensão do significado e da dimensão do planejamento urbano moderno a um círculo mais largo de pessoas”¹⁸⁸. Os autores afirmam ainda que a escolha do modelo satélite, ao invés do radial, para exemplificar um “desenvolvimento orgânico”, teria sido “apenas porque pareceu mais apropriado para nossos objetivos fílmicos”.

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)¹⁸⁹, *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, no 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.

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.¹⁹⁰

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 comprendre 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”¹⁹¹, 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”.¹⁹²

A produção documentária inglesa desse período, bastante institucionalizada, já estava voltada para os problemas sociais – a maioria também urbanos –, num sutil balanço entre “instrução, diversão e evangelização”. Parte desta extensa produção – sobretudo entre 1935 (após a grande repercussão pública de *Housing problems*) e o início da década de 1950 – servia à estratégia de difundir, para um grande público, o planejamento urbano¹⁹³ – 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 país¹⁹⁴.

The great crusade: the story of a million homes (Fred Watts, 18', 1937), com produção da Pathé Films, e *Housing progress* (Matthew Nathan, 20', 1937), financiado pelo *Housing Center* (órgão independente fundado em 1934 para informação, publicidade e pesquisa sobre habitação), ambos muito próximos de *Housing problems*, tratavam 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 implementação¹⁹⁵. 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, 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 cinematográfico mais consistente sobre planejamento urbano como ciência aplicada”¹⁹⁶ –, serviu para J. H. Forstshaw (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)¹⁹⁷,

sobre a reconstrução de uma devastada Plymouth, a partir do ponto de vista de uma família fictícia, que, supostamente, teve a casa destruída¹⁹⁸. *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 habitantes¹⁹⁹.

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 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 Mumford.²⁰⁰

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, transformado, dois anos depois, no Departamento de Informação e Propaganda, o 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 favelas” costumavam ser abordados por esses

filmes²⁰¹. A partir de 1945, com a extinção do DIP, os cinejornais passam a ser produzidos pela Agência Nacional de Notícias²⁰².

Dentro do clima de crítica e da vontade de renovação que invadiu o campo do urbanismo na década de 1950, os italianos Giancarlo De Carlo (um dos membros do *Team X*), Carlos Doglio e Ludovico Quaroni conceberam uma série de 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”.

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 ser destruída por causa de seus males, pois “só na cidade se pode trabalhar para ajudar os homens a viverem melhor”.

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”²⁰³. 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”²⁰⁴. 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.”

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 identificava 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 do que 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.²⁰⁵

Como em seus textos escritos, também os filmes realizados pelo situacionista Guy Debord – particularmente *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)²⁰⁶ e *In girum imus nocte et consumimur igni* (FRA, 105', 1978) – continham 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.

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 babilônios”.

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 CIAM²⁰⁷. Brasília viria ser tema ou inspiração para a realização de vários documentários que, num primeiro momento, corroboravam os discursos dominantes no campo. Foi o caso de Brasília, planejamento urbano (Fernando Coni Campos, BRA-DF/RJ, 15', 1964), que contou com a orientação de Lúcio Costa, e da colaboração

de sua filha, Maria Lúcia Costa²⁰⁸, 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 Saia²⁰⁹ 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?”²¹⁰. O documentário expunha as contradições da nova capital do país, contrapondo o plano-piloto às cidades-satélite, às áreas informais dos migrantes nordestinos, a arquitetura suntuosa projetada por Oscar Niemeyer às habitações populares. O comentário final respondia à questão-chave do filme, com uma crítica, ou melhor, uma autocrítica, 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.²¹¹

Entretanto, tanto esse distanciamento 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 Capinan 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 a 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 (sem crédito de diretor, comum neste tipo de proposta), divulgando 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 felizmente tendia a desaparecer”), tendo como “solução” 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 e 1986, pela elaboração e implementação de programas e projetos habitacionais no país, também financiava a produção de uma série de documentários para divulgar suas ações, como *A mudança* (12', 1970/73) e *Sua casa, seu mundo* (11', 1972) – dirigidos por Julio Mendes Heilbron; *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 encomendava 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)²¹² 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 1982²¹³.

Ainda na década de 1970, assistiu-se ao 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”²¹⁴. Instaurava-se, paralelamente, uma mudança de olhar e de práticas dentro do próprio campo da arquitetura e urbanismo brasileiros, 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”²¹⁵, como pelas suas formas de apropriação e uso.

Esses vão ser os temas de vários documentários realizados nesse período, alguns dos quais vinculados a trabalhos acadêmicos ou institucionais, como *Fim de semana* (Renato Tapajós, BRA-SP, 30', 1976)²¹⁶, ligado à pesquisa *A produção da habitação na periferia da Região Metropolitana de São Paulo*, realizada por Ermínia Maricato, investigando a autoconstrução de moradia popular na periferia da Grande São Paulo. Passados alguns anos, Tapajós comentou 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 daí, 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 filmagem²¹⁷.

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 lazer, estudo antropológico e arquitetônico do bairro do Catumbi*, coordenada por Carlos Nelson e por Arno Vogel para o IBAM²¹⁸.

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 remoções²¹⁹ –, e em *Associação de Moradores de Guararapes* (BRA-RJ, 11', 1979), escolhido melhor curta nacional pelo Festival de Gramado de 1979, acompanha a luta de moradores para sanear e urbanizar sua favela, relatada pelo líder da associação²²⁰. 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 fantástica²²¹.

Outra experiência importante junto a movimentos urbanos foi um filme sobre as cooperativas de habitação autogerida 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 autogeridos surgidos em São Paulo na década de 1980²²².

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 Feldman²²³, comentadas pelo artista Athos Bulcão, que integrara a equipe de Niemeyer, e pelo ex-operário e sindicalista Luiz Perseghini, cujas lembranças desse momento – especialmente do massacre de operários ocorrido nas instalações da empreiteira Pacheco Fernandes – vão ser contadas com mais detalhes um pouco 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 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 nordes-tinos 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.²²⁴

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 se 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.²²⁵

Se, de um lado, desde meados dos anos 1950 essa crítica ao urbanismo é bastante recorrente entre os documentários, principalmente os de cunho mais autoral²²⁶ – seja uma crítica direta, mostrando o que ele produz, ou indireta, mostrando o que ele não produz, aquilo que lhe escapa –, por outro,

eles continuaram servindo com eficiência à circulação dos discursos dominantes no campo. Atualmente, têm sido cada vez mais utilizados como instrumentos de marketing urbano, tanto para vender um “estilo de vida” adequado à ideologia do “livre-mercado” – há pelo menos duas décadas hegemônica, como para vender a própria cidade, conforme essa ideologia recomenda²²⁷. Ou seja: espetacularização da cidade pelo urbanismo aliada à espetacularização da vida e do real pelo documentário.

Um dos melhores exemplos dessa estratégia cínica é *Pelô, 450 anos* (Sérgio Rezende, BRA-BA, 51’, 2000). Produzido com patrocínio de uma empresa petroquímica sediada na Bahia (através do Programa Faz Cultura, para 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 frequentadores e personagens famosos do lugar²²⁸. A ideia 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”²²⁹.

Entretanto, os 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 moradores – a “gentrificação” – e da destruição das antigas redes de sociabilidade, em nome de um discurso falacioso de participação e de 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 a um motorista de ônibus, podendo escolher, a qualquer momento, entre uma observação distante ou próxima.

Realizado pelo arquiteto-urbanista e fotógrafo italiano Francesco Jodice, para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo²³⁰, *São Paulo city-tellers* (BRA-ITA, 48’, 2006) também retrata a grande diversidade e complexidade da vida urbana numa megalópole – no caso 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”²³¹. 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 é colocada a figura do urbanista, fala competente e analítica que – como manda a tradição – comenta sobre a cidade como se estivesse fora dela e acima dos outros habitantes.

Este tipo de discurso vai ser fortemente questionado na obra póstuma de Kramer²³², *Cités de la Plaine* (FRA, 110’, 1999/2000), mistura indiscernível entre ficção e documentário. Dando sequência ao seu debate com Koolhaas, o cineasta confronta, cruza e une duas formas aparentemente opostas de cidade, encarnadas nas personagens principais: 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), personifica a “metrópole”, emblematizada 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 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 vão finalmente compor uma zona cinzenta no seio da qual as fronteiras não cessam de variar.²³³

Ao longo de sua história, os documentários muitas vezes colaboraram com as práticas de poder dos grupos dominantes sobre a cidade, reproduzindo e veiculando modelos de verdade que sustentam a abordagem orgânica do urbanismo, em todos os seus momentos e variações. Mas também souberam lhe dirigir críticas contundentes e radicais, sobretudo quando seguem um regime cristalino. Nesse caso, não somente confrontam seus discursos, métodos e intervenções e fazem desmoronar seus modelos de verdade, como desmoronam todos os modelos de verdade (inclusive os encravados no cinema) ao destruir a própria verdade como modelo – que Nietzsche denunciou como a “ficção mais profunda”²³⁴ –, criando imagens-cristal urbanas ou do urbano – “cidades cristais”, de natureza sempre complexa, aberta e cambiante. Esse tipo de documentário é, portanto, uma ferramenta imprescindível para um urbanismo que se pretende, também, cristalino.

Notas

- ¹ Outras formas audiovisuais mais frequentemente utilizadas seriam o cinema ou vídeo experimental, ou videoarte, a animação e o *videoclip*.
- ² PERRAULT, Pierre. *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*. Québec: Hexagone, 1995, p. 208.
- ³ PERRAULT, 1995, p. 94.
- ⁴ Estendo ao filme ou ao cinema o que Deleuze e Guattari atribuíram ao livro. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1., p. 20.
- ⁵ PERRAULT, 1995, p. 175-176.
- ⁶ Como já dissemos, alguns documentários (como o célebre *Nanook of the North*, de Robert Flaherty) utilizam roteiro e planejamento prévios, encenação, reconstituição, ensaio ou interpretação, assim como muitas ficções utilizam locações, atores não profissionais, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo.
- ⁷ GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Nathan, 1995. p. 27.
- ⁸ Ver subtítulo *O espaço cristalino do cinema*, do presente trabalho.
- ⁹ As imagens, para Deleuze (2005, p. 40), não pertencem ao mundo da representação, “lugar da ilusão transcendental”, mas ao mundo da variação universal. A principal referência aqui é Bérson (1999, p. 17), em “Matéria e memória”, que pensou a imagem não como molde, mas

modulação, movimento, “imagem-movimento”: a imagem seria o próprio objeto “apreendido no movimento como função contínua”, a sequência variante ou a repetição diferente do objeto, na qual ele nunca é o mesmo a cada instante da operação. Não existiria semelhança, identidade ou analogia entre a imagem e a coisa que ela supostamente representaria ou substituiria, ela seria essa própria coisa em variação. As imagens seriam “reais”, enquanto a matéria seria um conjunto de imagens, e nesse sentido, Pasolini (1976, p. 140) vai dizer que “[...] as imagens são sempre concretas, nunca abstratas”. Assim, uma imagem não seria uma reprodução ou cópia de um modelo ou um “original”, ela é um original. Ela não se assemelha ou se identifica com um real que existiria antes e independente dela: as imagens constituem um real tanto quanto o real se constitui através das imagens. Daí ele afirmar que o cinema é “produtor de realidade”. (DELEUZE, 2000, p. 76)

- ¹⁰ DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. p. 17
- ¹¹ ROUCH apud GAUTHIER, 1995, p. 84.
- ¹² GODARD, Jean-Luc. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1: 1950-1984. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. 181-182. Esta citação é parte da crítica de Godard ao filme de Rouch, *Eu, um negro – Treichville*.
- ¹³ COUTINHO em entrevista à Valéria Macedo. Campo e contracampo: Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte. *Revista Sexta-Feira*, São Paulo, n. 2, p. 10-25. 1998. p. 17.
- ¹⁴ KIAROSTAMI apud GAUTHIER, 1995, p. 111.
- ¹⁵ VARDA, apud MILON, Colette. La cinécriture d’Agnès Varda: Je ne filme jamais des gens que je n’aime pas. *Cinemaction*, Paris, n. 41, 1987. p. 134.
- ¹⁶ FLAHERTY apud BARSAM apud DA-RIN, 2004, p. 53. Flaherty teria usado de encenações e reconstituições, procedimentos abominados pela maioria dos documentaristas. Consta que substituíra a verdadeira esposa de Nanook (que, aliás, nem Nanook se chamava) por outra mulher, e, em *Man of Aran*, colocado no papel do herói não um ilhéu, mas uma pessoa que teria considerado fotogênica. Teria ainda “ressuscitado” tradições praticamente desaparecidas entre as personagens: os esquimós de Nanook... quase não caçavam mais morsas (menos ainda com arpão), nem os pescadores de Aran pescavam tubarões. Os habitantes de Samoa já não usavam mais as roupas que aparecem em *Moana*, nem conservavam a tatuagem como rito de passagem.
- ¹⁷ Rouch (1989, p. 187) conta que assistir a *Nanook of the North* foi sua experiência inaugural no cinema, quando tinha 6 anos – e que o marcaria pro resto da vida; “Meu pai me leva pela primeira vez ao cinema, em Brest, e era Nanook. Fiquei fascinado pelo sorriso esquimó, fiquei morto de frio como os cães do trenó, fiquei fascinado pelo vidro de gelo de água doce do iglu... Durante anos, eu adormeci, aconchegado no meu travesseiro, como aqueles pequenos cães sobre a tempestade de neve
- ¹⁸ ROUCH, Jean. Le vrai et le faux. *Traverses - Ni vrai ni faux*, Paris, n. 47, nov. 1989. p. 187.
- ¹⁹ ROUCH apud EATON, Mick. *Anthropology, reality, cinema: the films of Jean Rouch*. Londres: BFI, 1979. p. 8.
- ²⁰ Hoje, no entanto, teóricos como Eric Barnouw já consideram esses filmes como os primeiros documentários. Além disso, tanto existem controvérsias sobre essa frase que costuma ser atribuída a Grierson, como não teria sido o escocês o primeiro a usar o termo

- “documentário”. Antes dele, consta que o termo já havia sido usado, ao menos pelo escritor e fotógrafo etnográfico americano Edward S. Curtis, num prospecto para a divulgação do filme *In the land of the headhunters* (1914) – no qual mostrou o cotidiano dos índios Kwakiutn no Pacífico, misturando cenas naturais e encenadas – foram utilizadas as expressões “material documentário” e “trabalho documentário”. (DA-RIN, 2004, p.16-20)
- ²¹ DA-RIN, 2004, p. 93. Entretanto, interpelado por Alberto Cavalcanti sobre a escolha do termo (Cavalcanti preferia o termo “neo-realista”, antecipando-se ao cinema italiano do pós-guerra), Grierson lhe respondeu que a sugestão de um “documento” seria um argumento muito precioso junto a um governo conservador. (CAVALCANTI, 1977. p. 68)
- ²² DELEUZE, 2005, p. 182. É assim que muitos filmes considerados “sociais”, pretendendo denunciar uma realidade ou mostrar a verdade “escondida”, por mais bem intencionados que sejam, continuam a reproduzir uma forma de pensamento hegemônica que serve ao sistema que estariam se dispondo a combater.
- ²³ DELEUZE, 2005, p. 181-182.
- ²⁴ DELEUZE, 2005, p. 185.
- ²⁵ DELEUZE. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006. p. 49.
- ²⁶ DELEUZE, 2005, p. 182.
- ²⁷ BARNOW, Eric. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press, 1983.
- ²⁸ Grierson, atuando como teórico, realizador, produtor e administrador, foi o principal responsável pelo desenvolvimento e afirmação do documentário, conseguindo estabelecer, na Inglaterra, durante o final da década de 1920 e o início da década de 1930, uma base institucional sólida para a produção documental. Seguindo o exemplo da Inglaterra, o documentário brasileiro também começa a se desenvolver nesse período graças ao incentivo governamental. Inicialmente, através de um decreto de 1932 imposto pelo governo de Getúlio Vargas, sinalizando sua pretensão de obter o controle das imagens que se produziam sobre a realidade brasileira, assim como instrumentalizá-las para as mudanças sociais e econômicas que desejava implementar no país. Em 1936, o então Ministério de Educação e Saúde cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que, sob o comando de Humberto Mauro, entre 1937 e 1964, realizaria uma grande quantidade de filmes educativos de forte tom nacionalista, abordando temas como ciência, natureza, sanitarismo, cultura popular, folclore, história, festejos cívicos, esportes, em sua primeira fase, que termina em 1947, quando sai Roquette-Pinto e a influência de Mauro passa a ser maior. Num segundo momento, o INCE produziu séries de educação rural, sobre as cidades mineiras (por solicitação do Iphan), e as Brasileiras, um conjunto de filmes, inspirados em músicas e poemas, representando as paisagens, tradições e sentimentos característicos de uma “essência” brasileira que estaria em vias de desaparecimento.
- ²⁹ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005a. p. 142-146. Embora alguns comentários tivessem conteúdo poético e uma locução envolvida e sensível ao tema abordado. Fazendo uso tanto do comentário, como de imagens bastante estetizadas, muitos desses documentários serviram a fins políticos, da política mais oficial e conservadora aos ideais revolucionários, passando pelo nazismo e sua colaboradora cinematográfica, Leni Riefenstahl.

- ³⁰ Texto do manifesto publicado em fevereiro de 1956, assinado por Lindsay Anderson, Lorenza Mazzetti, Karel Reisz e Tony Richardson, junto com o 1º Programa do *Free Cinema*. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/programme/prog2.html>>
- ³¹ Esse espírito estava presente também na arquitetura e nas artes nesse período na Inglaterra.
- ³² A 1ª experiência de som sincrônico foi em *Housing Problems*, produzido pela GPO Unit em 1935. Esse filme, como veremos adiante, foi pioneiro também na tomada de depoimentos dos moradores de cortiços ingleses.
- ³³ DELEUZE, 2005, p. 185.
- ³⁴ ROUCH, 1989, p. 181.
- ³⁵ VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1988a. p. 256; 261-262.
- ³⁶ VERTOV. Resolução do conselho dos três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1988b. p. 256. Essa atitude de Vertov, colocando em interação câmera e mundo, era incomum nesse momento. Preferia-se utilizar uma câmera escondida – o que, acreditavam, garantiria a “espontaneidade” e a “veracidade” das tomadas.
- ³⁷ *Treichville* era o título inicial do filme, tornado subtítulo na versão final, mas o nome do bairro africano acabou sendo esquecido e descartado de praticamente todas as menções posteriores ao filme (à exceção de Godard). Mas Rouch e sua personagem principal, Edward G. Robinson, deixam claro, no filme e também fora dele, que o motivo de sua realização seria mostrar o bairro de Treichville, contar a sua história.
- ³⁸ ROUCH, *Entrevista*, 1999.
- ³⁹ PIAULT, Marc Henri. Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch *Moi, un Noir*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, p.185-192, 1997. p. 190.
- ⁴⁰ ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. *Cinémaction*, n. 81, 1996, p. 44.
- ⁴¹ No Brasil não seria diferente: a expressão foi usada inicialmente junto a filmes que adotavam o que Jean-Claude Bernadet denominou de “modelo sociológico”, caracterizado por entrevistas com a voz das personagens misturadas a um comentário em off que funciona como a “voz do saber” ou o “dono da verdade”, que nunca fala de si mesma, apenas de uma exterioridade, e tenta fazer coincidir o olhar do espectador com o ponto de vista do cineasta Jean-Claude Bernadet (2003) Esse modelo marcou a produção documentária brasileira dos anos 1960, e só iria ser destronado na década seguinte, substituído por abordagens mais antropológicas, participativas ou reflexivas, estas de fato próximas das propostas de Rouch e Morin.
- ⁴² Tentando resolver a polêmica e não deixar mais dúvidas sobre que verdade se estava falando, Chris Marker propôs substituir o termo *cinema-verité* por *ciné-ma vérité* (“cine-minha verdade”).
- ⁴³ MORIN, Edgar. *Chronique d'un été: interspetacles*, Iherminier, Inverno 61-62. In: BRESCHAND, Jean. *Le documentaire: l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002. p. 79.

- ⁴⁴ ROUCH apud BRAGANÇA, Felipe. Mestre dos mestres. *Contracampo*, n. 58, 2004.
- ⁴⁵ DELEUZE, 2005, p. 181.
- ⁴⁶ MARKER apud CAUWENBERGE, Geneviève Van. Le point de vue documentaire dans le joli mai. In: DUBOIS, Philippe (Org.). *Théorème: recherches sur Chris Marker*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. p. 91.
- ⁴⁷ VARDA apud JOUSSE; PACQUOT, *La ville au cinéma*, 2005, p. 812.
- ⁴⁸ DELEUZE, 2005, p. 183; PERRAULT, PIERRE. *Cinéaste de la parole: entretiens avec Paul Warren*. Québec: Hexagone, 1996. p. 40.
- ⁴⁹ Caso já citado de Varda, ou de Glauber Rocha, em “Di”.
- ⁵⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique: langue et cinéma*. Paris: Payot, 1976. p. 151-154. Entretanto, Deleuze (2005, p. 186) indica que a poesia que Pasolini queria contra a prosa estava num lugar aonde ele não a procurava, como no cinema documentário de Perrault e de Rouch.
- ⁵¹ COUTINHO apud AVELLAR, José Carlos. Conversa com Eduardo Coutinho: a palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 31-72, mar./abr. 2000. p. 31, 72.
- ⁵² Consuelo Lins (2004, p. 191-192) aponta que essa metamorfose está presente no filme mais conhecido de Coutinho, “Cabra marcado para morrer”, realizado entre 1981 e 1984 (após uma interrupção de 17 anos em função do golpe militar). A personagem central, dona Elisabeth, viúva de um líder camponês assassinado na ditadura, apresenta uma fala divergente, contradizendo-se ao longo do filme. Ela conta duas vezes a mesma história, a história dela, de seu marido e filhos, mas de forma inteiramente diferente, apontando para um mundo de densa complexidade, com múltiplas direções
- ⁵³ ROUCH apud EATON, 1979, p. 6.
- ⁵⁴ COUTINHO apud AVELLAR, 2000.
- ⁵⁵ DELEUZE, 2005. Porém, o autor indica, que entre os dois regimes das imagens há “muitas transições possíveis, passagens quase imperceptíveis, ou até mesmo mistas”. (DELEUZE, 2005, p. 322)
- ⁵⁶ Schefer (1980, p. 22), fala do “homem ordinário do cinema”, está próximo: “Eu não creio na realidade do filme (sua verossimilhança não importa) e entretanto, e por isso mesmo, eu estou na sua última verdade. Ela não se verifica que em mim, não por uma referência última à realidade; ela é para começar uma mudança de proporção do visível da qual eu não serei sem dúvida o último juiz mas o corpo, mas a consciência experimental”.
- ⁵⁷ Comentário do filme *Le joli mai*.
- ⁵⁸ Embora praticamente banido da produção documentária de cunho “autoral”, o comentário com voz de Deus ou da autoridade ainda é bastante utilizado naquela de cunho institucional, científico ou educativo e em programas televisivos.
- ⁵⁹ Até mesmo se este for um calejado crítico de cinema como Bernadet, que confessou quase não ter conseguido apreender Porto de Santos (1979), de Aloysio Raulino, por ter se deixado “levar pela emoção”. (BERNADET, 2003, p. 202)

- ⁶⁰ QUERRIEN, Anne. Le devenir film de la ville. *Cahiers du Gerse*, Montreal, n. 3, p. 9-20, outono 2001, p. 9-20. 2002: 11.
- ⁶¹ PERRAULT, 1996, p. 175.
- ⁶² JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003, p. 105.
- ⁶³ As divisões entre um momento e outro são aproximações, pois se constituem como transições que podem durar até uma década. No caso dos documentários que, pela sua forma de abordagem, pertencem menos ao seu momento que a um anterior ou posterior, esta ligação sempre que possível será mencionada.
- ⁶⁴ Embora muitas invenções tivessem sido feitas por Louis com seu irmão Auguste, no caso do cinematógrafo, Louis havia sido o único inventor (e, sendo já um experiente fotógrafo, também seu primeiro operador), tendo solucionado os últimos problemas no final de 1894, numa noite de insônia. (BARNOUW, 1983, 7)
- ⁶⁵ BARNOUW, 1983, p. 6.
- ⁶⁶ O cineasta Bertrand Tavernier, durante a narração do dvd *The Lumière Brothers' first films*, conta que Louis Lumière tinha verdadeira obsessão em filmar as ruas; além dele próprio fazer várias filmagens (basicamente de Lyon e Paris), orientou seus operadores a fazê-lo, antevendo que o registro da vida cotidiana da cidade seria um documento de grande valor histórico.
- ⁶⁷ DA-RIN, 2004, p. 34. Mesmo com a grande dominação do cinematógrafo dos Lumière, nesse momento inicial outros aparelhos foram utilizados para filmar a cidade – como o bioscópio dos irmãos alemães Max e Emil Skaladanowsky, no filme *Alexanderplatz in Berlin* (1896).
- ⁶⁸ MESGHICH, 1897 apud BARNOUW, 1983, p. 13.
- ⁶⁹ “Foi na Itália que eu tive pela 1ª vez a idéia das vistas panorâmicas. Chegando em Veneza e andando de barco da estação ao meu hotel, sobre o Grande Canal, eu observava as margens fugirem diante do esquife e eu pensei então que se o cinema imóvel permitia reproduzir objetos móveis, nós poderíamos talvez retornar a proposição e tentar reproduzir, com ajuda do cinema móvel, objetos imóveis”. (PROMIO, [20--?])
- ⁷⁰ BARNOUW, 1983, p. 15. O “panorama” foi o precursor da experiência do cinema, um “quase cinema”, baseando na fórmula corpo imóvel+olho móvel. Tratavam-se de vistas pintadas de cidades ou de paisagens, que costumavam ser circulares no panorama europeu – sendo contempladas a partir de uma pequena plataforma central (que lembrava o esquema do seu contemporâneo panóptico, cuja característica de onividência é o sentido das duas raízes gregas que formam o termo “panorama”) e o “panorama à americana”, ou *moving panorama*, constituído por uma imagem plana bem longa que se desenrolava lentamente diante do espectador, que parecia estar em um barco ou num trem. Às vezes, a imagem era até mesmo enquadrada, para dar a ilusão de um trem em movimento. Os panoramas (assim como seus similares dioramas, maeroramas, etc), surgidos no final do século XVIII, foram um dos espetáculos mais apreciados no século XIX, principalmente nas suas últimas décadas (quando chegou-se a falar em uma “panoramania”), e perduraram até aproximadamente a 1ª guerra mundial, quando vão se tornando cada vez mais raros, não resistindo à concorrência do cinema (que incorporou, definitivamente, o termo). (AUMONT, 2004, p. 54-57; SCHWARZ, 2004, p. 352-354)

- ⁷¹ BARNOUW, 1983, p. 29.
- ⁷² LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006, p. 17.
- ⁷³ Foi o caso dos primeiros filmes sobre o cotidiano de Salvador, realizados por Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, entre 1910 e 1912. Esses filmes – perdidos num incêndio – mostravam eventos como uma tradicional festa popular de rua (a Segunda-feira Gorda da Ribeira) e as obras de ampliação do porto, com a construção do aterro que deu origem ao bairro do Comércio.
- ⁷⁴ Um longa-metragem, nos tempos de cinema mudo, era qualquer filme de mais de trinta minutos. Na década de 1920, esse tempo se estendeu para 80 a 90 minutos, duração padrão até hoje. (DA-RIN, 2004, p. 39)
- ⁷⁵ Holmes dava palestras ilustradas com fotografias e filmes dos locais que visitava, chamando-as de *travelogues*. O termo, entretanto, acabou sinônimo de filme de viagem.
- ⁷⁶ Os filmes de viagem fizeram grande sucesso entre as décadas de 1910 e 1920, alguns até em longa-metragem. A grande quantidade de filmes produzidos nesse período acabou fazendo com que a fórmula fosse se esgotando, obrigando a produção documentária a dar um “salto”, resultando em filmes que não apenas apresentam paisagens, lugares e seu povo, como também contam uma história, agregando ao *travelogue* encenações, reconstituições e uma narrativa – como *In the land of the headhunters* (1914), de Edward S. Curtis e, principalmente, *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.
- ⁷⁷ LABAKI, 2006, p. 22.
- ⁷⁸ Outros documentários realizados no mesmo período, e que também tinham como tema a cidade do Rio de Janeiro, apresentavam uma abordagem muito próxima daquela de Santos, como *La città di Rio de Janeiro – seconda parte* e *Trechos de Brasil maravilhoso* (1928), ambos dos irmãos Botelho, os mais ativos realizadores da então capital brasileira da década de 1920. (SALES, 2004) Outra cavação apresentava o mesmo tipo de discurso, mas, ao contrário, preferia mostrar não o que considerava como belezas, mas um “outro lado” da cidade, o lado miserável, as favelas, mas com a intenção justamente de eliminá-las: era *As favellas* (1926), filme comentado no subtítulo *O espaço cristalino do cinema deste trabalho*.
- ⁷⁹ GERVAISEAU, 1995 apud MONTE-MÓR. Tendências do documentário etnográfico, In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 101.
- ⁸⁰ CAVALCANTI, 1977, p. 232. O brasileiro Alberto Cavalcanti estudou arquitetura na Escola de Belas Artes de Genebra. Na França, antes de envolver-se com cenografia (junto a Marcel L’Herbier), trabalha no escritório de Alfred Agache, do qual chega a montar uma filial no Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor, que abandona para retornar à Europa e ao cinema.
- ⁸¹ O escritor Dominique Noguez sugere que, entretanto, esses filmes não seriam propriamente sinfonias – no máximo sonatas. (DEBATE..., 1997)
- ⁸² NICHOLS, 2005, p. 138.
- ⁸³ Na época, Grierson observou que “a cada 50 projetos apresentados pelos principiantes, 45 são sinfonias de Edinburg ou de Ecclefechan ou de Paris ou de Praga”. (DA-RIN, 2004, p.79)

- ⁸⁴ RUTTMANN apud MACHADO JR., Rubens. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. 1989. Dissertação (Mestrado em Cinema), Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, p. 32. Ruttmann também estudara arquitetura, além de pintura e música, e era ainda desenhista de posters. Com o grande sucesso da sinfonia berlinense, faria, na sequência, as de Düsseldorf, Stuttgart e Hamburgo.
- ⁸⁵ VERTOV apud GERVAISEAU, Henri. Dziga Vertov: do cinema verdade à arte da passagem entre as imagens. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 1, set/out. 1996. p. 58
- ⁸⁶ *Heien* (em português, *Pilotis*) foi o primeiro filme da série *We are building* (HOL, 110', 1930), feita por encomenda da União de Trabalhadores da Construção Civil da Holanda para celebrar seu 10º aniversário.
- ⁸⁷ Embora a maioria das sinfonias tenha sido realizada no período em torno de 1930, a fórmula continuou sendo utilizada, em filmes como *Människor I stad* (Arne Sucksdorff, SUE, 20', 1947) – ou *Ritmos da cidade* – sobre Estocolmo; *Waverly Steps* (John Eldridge, ESC, 31', 1948), sobre Edimburgo; *Daybreak express* (D.A. Pennebaker, EUA, 5', 1953), sobre Nova York, ou *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, EUA, 87', 1983), filmado em várias cidades.
- ⁸⁸ MAURO, 1928 apud SCHVARTZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p. 54, grifos do autor. A produtora Phebo, entretanto, acabou sem receber nenhum pagamento pela realização do filme, do qual não restou nenhum vestígio.
- ⁸⁹ LABAKI, 2006, p. 29.
- ⁹⁰ Kemeny e Lustig realizariam, na sequência, *A segunda sinfonia* (1930), *São Paulo, através de sua capital e seu interior* (1930), *São Paulo em 24 horas* (1933). Nas comemorações do 4º centenário da cidade, produziram *São Paulo em festa* (Lima Barreto, 52', 1954),
- ⁹¹ Os cineastas sempre negaram a “inspiração” da sinfonia alemã, afirmando mesmo nunca tê-la visto. Rubens Machado, entretanto, assegura haver evidências que os desmentiriam.
- ⁹² MACHADO, 1989, p. 100. O que não impediram as críticas para a sinfonia alemã, que, segundo Kracauer, teria inaugurado a moda de películas de montagem ou cross-section, que “mostram muito e não revelam nada”. Ainda segundo Kracauer (1985, p. 177), Ruttmann, diferentemente de Vertov, em vez de “penetrar em seu imenso tema com uma compreensão verdadeira de sua estrutura social, econômica e política [...], registra milhares de detalhes sem relacionar-los ou conectando-os por meio de transições fictícias, vazias de conteúdo.” Se o filme baseia-se na ideia de Berlim “como cidade do tempo e do trabalho”, seria uma “idéia formal que não implica em conteúdo, e talvez por essa mesma razão embriaga e apazigua a pequena burguesia alemã na vida real e na literatura”.
- ⁹³ SUSSEX apud CAVALCANTI, 1977, p. 232.
- ⁹⁴ O artista húngaro Moholy-Nagy realiza, na mesma época, outros curtas que mostram aspectos da vida nas cidades, sempre mostrando os dois lados, como *Berliner stilleleben* (9', 1931), ou então, só o “outro lado”, como *Grosstadt zigeuner* (11', 1932), onde acompanha o cotidiano de uma tribo de ciganos. O encontro de uma outra tribo, a dos “arquitetos modernos”, no 4º CIAM, durante a viagem de navio pela Grécia – na qual foi escrita a *Carta de Atenas* –, também seria registrado no documentário *Architects Congress 1933* (29', 1933).

- ⁹⁵ Final do texto pronunciado por Vigo no teatro parisiense *Vieux Colombier*, durante a 2ª projeção de *A propos de Nice*, 14 jun. 1930.
- ⁹⁶ NICHOLS, 2005, p. 138.
- ⁹⁷ MACHADO, 1989, p. 48.
- ⁹⁸ Preocupado com os rumos do cinema, cada vez mais artificializado, em 1933 Carné escreve o artigo *Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue?* Afirmando que “Paris tem uma dupla face”, propõe que os cineastas se dediquem a “descrever a vida simples das pessoas humildes, captar a atmosfera laboriosa que é a delas”.
- ⁹⁹ Ainda assim, Kracauer (1985, p. 178-179) atribuiu aos dois filmes o mesmo caráter evasivo e superficial que marca os filmes cross-section
- ¹⁰⁰ GRIERSON apud HARVEY apud DA-RIN, 2004, p. 80.
- ¹⁰¹ DA-RIN, 2004, p. 81.
- ¹⁰² NICHOLS, 2005a, p. 144.
- ¹⁰³ O filme foi financiado pela The Gas Light and Coke Company, convencida por Grierson que a demolição dos cortiços e a construção das novas casas iria trazer modernização e aumentar o consumo de gás. (BARNOUW, 1983, 94) O complexo habitacional mostrado no filme como a solução para os problemas de habitação, o Leeds’ Quarry Road Estate, nunca foi terminado, e acabou demolido em 1978.
- ¹⁰⁴ BARNOUW, 1983, p. 94-95. Mesmo com essa repercussão, a experiência não foi repetida pela equipe do GPO Unit, não apenas por causa de motivos técnicos – os equipamentos utilizados na captação sincrônica e direta do áudio neste filme eram ainda muito pesados e barulhentos – mas, principalmente, por motivos ideológicos. Pelos princípios elitistas do griersonismo, a visão do diretor, sua “interpretação criativa”, seria mais importante que a visão das personagens. Além disso, a “autenticidade” dos depoimentos era considerada pobre do ponto de vista artístico. Assim, para que fosse diferente, a relação com as personagens teria que ser alterada, o que esses documentaristas não estavam dispostos a fazer. (DA-RIN, 2004, p. 100-101)
- ¹⁰⁵ Segundo Gauthier (1995, p. 67) embora o filme tenha eternizado a canção de Joseph Koshma, rendeu uma má reputação a Aubervilliers: “a vida passa, as imagens ficam”. Prévert escreveria, na década seguinte, o comentário de *La Seine a rencontré Paris* (Joris Ivens, FRA, 32’, 1957), uma observação lírica de Paris a partir do Sena.
- ¹⁰⁶ Em 1966, o INCE se transformaria em Instituto Nacional de Cinema – INC, que, por sua vez, seria extinto em 1975, com suas atribuições transferidas para a EMBRAFILME, criada em 1969.
- ¹⁰⁷ Entre 1956 e 1959, 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, também realizou, pelo 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. (SCHVARZMAN, 2004, p. 216-218)

- ¹⁰⁸ 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. (DELEUZE, 2005, p. 9)
- ¹⁰⁹ 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).
- ¹¹⁰ Comentário de *In the street*.
- ¹¹¹ Segundo Guy Gauthier (1995, p. 88), o documentário italiano do início do pós-guerra foi bastante eclipsado pela ficção neo-realista. Tanto que a grande maioria dos jovens cineastas, estreado com documentários, não demoravam para enveredar-se pelo cinema de ficção.
- ¹¹² Comentário de *Ignoti alla città*.
- ¹¹³ 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.
- ¹¹⁴ Os situacionistas, nesse momento, também realizavam filmes com críticas ao urbanismo, dirigidos por Guy Debord, comentados no subtítulo O documentário e o urbanismo
- ¹¹⁵ Comentário de Rouch em *Moi, un noir - Treichville*.
- ¹¹⁶ Comentário de Ganda em *Moi, un noir - Treichville*.
- ¹¹⁷ ROUCH apud MONTE-MOR, 2004, p.107.
- ¹¹⁸ PIAULT, 1997, p. 185.
- ¹¹⁹ Em 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 ayorous* (FRA, 30', 1971), sobre a produção arquitetônica tradicional e moderna em Ayorou, ilha do rio Níger.
- ¹²⁰ *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 ideia 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 em entrevista cedida a Lauren Rabinovitz (1983, p. 10)
- ¹²¹ Entre outros documentários urbanos de caráter mais experimental realizados nesse período, estão *L’Opera Mouffe: Carnet de notes d’une femme enceinte* (Agnès Varda, FRA, 17', 1958) – uma jovem grávida deambula nos arredores da rua Mouffetard, em Paris, conhecida como *La Mouffe*; *Spacerek Staromiejski* (Andrzej Munk, POL, 20', 1958) – uma garota passeando pelas ruas da velha Varsóvia, sob um comentário musical; e *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.

- ¹²² REYNAUD, Berenice. *Shirley Clarke*, 2005. 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.
- ¹²³ CLARKE. Entrevistado por Lauren Rabinovitz. *Choreography of cinema: an interview with Shirley Clarke*. *Afterimage*, v. 11, n. 5, p. 8-11. dez. 1983, p. 10. Que muitos se interessariam ficou comprovado com o sucesso do filme, produzido pelo advogado (e depois documentarista) Frederick Wiseman.
- ¹²⁴ MORIN apud CAUWENBERGE, 2002, p. 96.
- ¹²⁵ O comentário em *off* de Marker recebeu a voz dos atores Yves Montand, na versão em francês, e de Simone Signoret, na em inglês.
- ¹²⁶ Comentário do filme *Le joli mai*.
- ¹²⁷ ROUCH apud CAUWENBERGE, 2002, p. 87.
- ¹²⁸ 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, p. 78)
- ¹²⁹ 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.
- ¹³⁰ BIRRI, Fernando. *El manifiesto de Santa Fé*. In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- ¹³¹ Não havendo ainda captação sincrônica do som, e sendo o registro sonoro de baixa qualidade, as falas dos moradores foram dubladas por dois atores.
- ¹³² 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”.
- ¹³³ Este documentário teve grande repercussão junto aos jovens que despontavam no então incipiente cinema baiano, vindo a influenciar Glauber Rocha em seu longa de estreia, *Barravento* (1961), que se passa numa aldeia de pescadores de Xaréu nas proximidades de Salvador.
- ¹³⁴ Embora as filmagens tenham ocorrido em 1956, o filme só foi finalizado em 1959 (em março deste ano teve sua 1ª exibição pública, junto com *O pátio*, filme de estreia de Rocha). Consta que *Rampa* foi muito bem recebido pelo público soteropolitano na época. (CARVALHO, 2003. p. 88)
- ¹³⁵ Participaram do curso de Sucksdorff os cineastas Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Antônio Carlos Fontoura e Domingos de Oliveira, entre outros.
- ¹³⁶ 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." *Fábula... minha casa de Copacabana*, 1965. Após esse filme, Sucksdorff mudou-se para o Brasil, mais especificamente para o Mato Grosso, onde viria a residir por quase 30 anos.

- ¹³⁷ Texto do comentário de *Lacrimosa*.
- ¹³⁸ 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.
- ¹³⁹ 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* (Teté Moraes, BRA-RJ, 21', 1980-1981).
- ¹⁴⁰ 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.
- ¹⁴¹ GARDNIER, Ruy. *Lacrimosa*, [2008].
- ¹⁴² O título do filme refere-se a um conjunto habitacional situado na periferia de São Paulo onde, 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 à Bahia, metonímia empregada pelos paulistanos para a região do Nordeste, estado de onde pode ter vindo a personagem. (BERNADET, 2003, p. 139-142)
- ¹⁴³ Deutrades 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, p. 129)
- ¹⁴⁴ BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 128.

- ¹⁴⁵ Um letreiro avisa: “As tomadas da Estação do Brás e de Santos foram feitas por Deutruedes Carlos da Rocha sem qualquer interferência do realizador”. A este coube fazer a montagem deste material filmado por Deutruedes, como também editar o áudio que lhe acompanharia. O cineasta conta, porém, que a estreia 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.
- ¹⁴⁶ Aula do dia 25 nov. 1994 do curso *Cinema e metrópole*: o caso paulistano, ministrado na ECA-USP.
- ¹⁴⁷ BERNADET, 2003, p. 202-205.
- ¹⁴⁸ Andrade (2002a) 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”. 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”. João Batista de Andrade, Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/tese.htm>>.
- ¹⁴⁹ Os três filmes foram produzidos para a televisão. *Migrantes* para o 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).
- ¹⁵⁰ 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.
- ¹⁵¹ 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 mar. 2007.

- ¹⁵² 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.
- ¹⁵³ Assistente de Varda em *Salut les cubains* (1963), Gómez morreu precocemente em 1974, na pós-produção de *De cierta manera*, finalizado por seu amigo Tomas Gutierrez Alea.
- ¹⁵⁴ 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 do 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, 1991) A preocupação de Pasolini com o processo de transformação das 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.
- ¹⁵⁵ Depoimento de Chris Marker utilizado como sinopse do filme *Chats perchés*, 2003. Disponível em: <<http://www.filmsdujeudi.com/fr/catalogue-film-chats-perches-DCHAT02.html>>.
- ¹⁵⁶ KEUKEN, Johan Van. *Amsterdam global village*. Netherlands, 1996. Tradução nossa.
- ¹⁵⁷ VARDA, Agnes. *Mur Murs*, 1980.
- ¹⁵⁸ Texto do comentário de *Daguerreotypes*.
- ¹⁵⁹ DELEUZE, 2005, p. 225.
- ¹⁶⁰ Texto do comentário de *Lettre a Freddy Buache*.
- ¹⁶¹ No caso particular do Brasil, as entrevistas e depoimentos se generalizaram ao ponto de terem se tornado o "feijão com arroz" do documentário, como constata Bernadet (2003, p. 286-288): "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.
- ¹⁶² *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.

- ¹⁶³ COSTA, Pedro. Entrevista cedida a Francisco Ferreira, 2001. Disponível em: <<http://www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm>>.
- ¹⁶⁴ PEREC apud SOUSSAN, Myriam. *La memoire vivante des lieux: Georges Perece et Robert Bober*, 2000.
- ¹⁶⁵ Como já foi dito em nota do subtítulo *A cidade cristal*, a rua Vilin foi um dos doze lugares escolhidos por Perec para seu projeto *Les lieux*..
- ¹⁶⁶ “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 desmornada, verdadeiras alucinações tomam corpo. A idéia do filme é simples, e o filme tem a força dessa idéia”. (DANEY; SERGE, 1982. apud TOUBIANA, 2004. p. 247)
- ¹⁶⁷ *La maison de la rue Arbat* (Marina Goldovskaya, FRA/EUA, 59’, 1990) e *5/7 Rue Corbeau* (Thomas Pendzel, FRA, 2007, 59’) fazem uma abordagem parecida com a de Gitai em *Bait*.
- ¹⁶⁸ Texto do DVD francês de *Route One/USA*.
- ¹⁶⁹ 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”.
- ¹⁷⁰ “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 do 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 deles para que eles avançassem a um nível maior. Isso numa escala de cidadania é extraordinário. Eu levei 19 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.” (CARVALHO, 2002)

- ¹⁷¹ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 62
- ¹⁷² Vale mencionar, ainda, os documentários *Uma avenida chamada Brasil* (Otávio Bezerra, BRA-RJ, 106', 1989); *Surfista de trem* (Jorge Bodansky, BRA-RJ/FRA, 18', 1991); *Recife de dentro pra fora* (Kátia Mesel, BRA-PE, 15', 1997); *O avesso do pelô* (Kau Rocha, BRA-BA, 17', 1998); *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebasas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, BRA-PE, 75', 2000); *Um pouco mais, um pouco menos* (Marcelo Masagão e Gustavo Steinberg, BRA-SP, 20', 2001); *Ônibus 174* (José Padilha, BRA-RJ, 133', 2002); *Estamira* (Marcos Prado, BRA-RJ, 127', 2004); *Morro da Conceição* (Cristiana Grumbach, BRA-RJ, 85', 2005); *Memória sem visão* (Marco Vale, BRA-SP, 17', 2005); *Dormente* (Joel Pizzini, BRA-SP, 15', 2005); *Moro na Tiradentes* (Cláudia Mesquita e Henri Gervaiseau, BRA-SP, 54', 2007); *Histórias de morar e demolições* (André Costa, BRA-SP, 60', 2007); *Mokoi Tekoá Petei Jequatá – Duas aldeias, uma caminhada* (Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico, BRA-RS, 63', 2008); *Tempo de pedra* (Júlia Aguiar, BRA-RS, 51', 2008); *Notas flanantes* (Clarissa Campolina, BRA-MG, 47', 2008); *Osório* (Heloísa Passos e Tina Hardy, BRA-PR, 12', 2008); *Karl Marx way* (Flávia Guerra e Mauricio Osaki, BRA-SP, 25', 2009); e *Avenida Brasília Teimosa* (Gabriel Mascaro, BRA-PE, 85', 2010). Também cabe menção às 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 (que podem ser assistidos no <<http://www.kinoforum.org/oficinas/texto.php?c=2>>).
- ¹⁷³ Trecho do debate entre Koolhaas e Kramer durante o encontro *Architecte et cinéaste*, organizado pelo Centro Georges Pompidou, Paris, em abril de 1998. (COPANS, 2003. p. 56) Com imagens desse evento e de alguns de seus filmes, Kramer realizaria *City empires* (FRA, 24', 1998).
- ¹⁷⁴ É o caso da recente “enciclopédia” *La ville au cinéma*, organizada por Thierry Pacquot e Thierry Jousse.
- ¹⁷⁵ 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).
- ¹⁷⁶ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos (Coord.). *Videografia do habitat*. Rio de Janeiro: IBAM, 1987. p. xiii. 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.

¹⁷⁷ SANTOS, C. (Coord.). *Filmografia do habitat*. Rio de Janeiro: IBAM, 1982b. p. v.

¹⁷⁸ SANTOS, 1987, p. v, xiii.

¹⁷⁹ Entretanto, após a morte de Carlos Nelson, em 1989, ambas as pesquisas foram abandonadas e acabaram caindo no esquecimento.

¹⁸⁰ Existe uma grande quantidade de documentários biográficos sobre arquitetos e urbanistas, normalmente aqueles considerados, na história oficial do campo, os mais importantes – 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. Até uma figura marginal como o situacionista Constant recentemente foi tema de documentário – *Constant, avant le depart* (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.

¹⁸¹ 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 favellas* 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.

¹⁸² Segundo 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. (VALLADARES, 2000. p. 16)

¹⁸³ VALLADARES, Lúcia. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 2000. p. 16-15. “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, 1926) E reproduzido nos principais jornais conservadores da época

- ¹⁸⁴ 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.
- ¹⁸⁵ As exceções vinham de alguns intelectuais e artistas, 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, 2001c, p. 72-79)
- ¹⁸⁶ Valladares (2000, p. 16) 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
- ¹⁸⁷ VALLADARES, 2000, p. 15-16. 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.
- ¹⁸⁸ Werner Hegemann, conhecido urbanista de Berlim, acrescentou que “o complemento desse filme urbanístico é um evento que tem sido esperado por décadas. [...] Nenhuma cidade que observa seu reordenamento e reorganização irá no futuro negligenciar a mostrar suas mudanças e os prognósticos de desenvolvimento num filme para as massas capaz de entusiasamá-las”. *Die Stadt von morgen*. Disponível em: <<http://www.planum.net/archive/movies-die-stadt.htm>>.
- ¹⁸⁹ Tudo indica que não restaram cópias desse filme, que mostrava a construção de três pontes em concreto armado na França.
- ¹⁹⁰ REDIVO, Alessandra. *Le sorti dei CIAM in un film per l'architettura moderna*, [20--?]. A autora 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).

- ¹⁹¹ Produzido por uma companhia privada francesa, a Atlantic Film, parece que esse filme teve um certo sucesso na época, uma vez que Poète redige, na sequência, o roteiro de *Paris au fil des heures* para exibição na feira de Bruxelas. Entretanto, por falta de recursos, não foi realizado (CIACCI, 1998).
- ¹⁹² Marcel Poète em comentário ao filme *Pour mieux comprendre Paris*
- ¹⁹³ O termo “planejamento urbano” costuma ser utilizado pelos ingleses em lugar de urbanismo, seguindo a tradição de Patrick Geddes.
- ¹⁹⁴ GOLD, John R.; WARD, Stephen V. Of plans and planners: documentary film and the challenge of the urban future, 1935-1952. In: CLARKE, David B. (Org.). *The cinematic city*. London: Routledge, 1997. p. 76.
- ¹⁹⁵ 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; WARD, 1997, p. 71)
- ¹⁹⁶ GOLD; WARD, 1997, p. 67.
- ¹⁹⁷ Se no filme anterior Abercombrie 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 Abercombrie. O que eles tem a dizer é algo sobre um desafio ao modo pelo qual vivemos”. (GOLD; WARD, 1997, p. 75-76)
- ¹⁹⁸ A feminista Craige 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 Craige 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. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk/film/id/582163/index.html>>.
- ¹⁹⁹ Cada uma das novas cidades tinha 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.
- ²⁰⁰ JOUSSE ; PACQUOT, 2005, p. 118-119. O filme engaja-se na divulgação do ideário da Regional Planning Association of América – RPAA, entidade fundada por Stein, Wright e Mumford
- ²⁰¹ A demolição da Esplanada do Castelo, no Rio de Janeiro, para a abertura da Avenida Presidente Vargas, foi assunto de várias 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, intitulada *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 pôr em seu lugar casinhas novas e saudáveis nas quais os habitantes dos morros encontram moradias dotadas de melhores condições de higiene e conforto, dentro de um sistema mais integrado na vida e nos hábitos regulares da cidade”. Na 2ª reportagem, intitulada *O combate às ‘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) 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, 2000, p. 21)

- ²⁰² 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.
- ²⁰³ DE CARLO apud PACQUOT apud JOUSSE; PACQUOT, 2005, p. 121.
- ²⁰⁴ DE CARLO apud PACQUOT apud JOUSSE; PACQUOT, 2005, p. 121.
- ²⁰⁵ DE CARLO, *The films and the journal of Giancarlo De Carlo*, 2003.
- ²⁰⁶ Realizado a partir do livro de Debord *A sociedade do espetáculo*, publicado em 1967, cujo texto é o comentário do filme.
- ²⁰⁷ MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 269-270.
- ²⁰⁸ No fim dos anos 1950, o baiano Campos trabalhara como desenhista no Departamento de Urbanismo da Novacap – onde ficava o escritório de Costa – justamente durante o desenvolvimento do plano de Brasília, e, no início dos anos 1960, com o designer Aloísio Magalhães.
- ²⁰⁹ 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 Lúcio Costa era muito ligado. 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.
- ²¹⁰ Comentário do filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*. 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, 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, 2003, p. 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.

- ²¹¹ Comentário do filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*.
- ²¹² 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. p. 257).
- ²¹³ MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Jr.: Viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ²¹⁴ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981b. p. 20-25.
- ²¹⁵ Como veremos no subtítulo *O urbanismo cristalino de Carlos Nelson Ferreira dos Santos*, a experiência pioneira foi a urbanização de Brás de Pina.
- ²¹⁶ Tapajós havia estudado engenharia no início dos anos 1960, e estreara no cinema com *Vila da Barca* (BRA/SP, 10’, 1965) que, filmado despreziosamente 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.
- ²¹⁷ TAPAJÓS, Renato. A hora da reflexão. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 73-78. abr. 1986. p. 76. Realizado com colaboração da ECA-USP, este filme foi escolhido como o melhor da V Jornada Brasileira de Curta-Metragem, em Salvador, 1976.
- ²¹⁸ A experiência de Quando a rua vira casa vai ser descrita e analisada nos subtítulos *A pesquisa* e *O documentário* do presente trabalho. Entre os documentários realizados recentemente associados a pesquisas, estudos e trabalhos em 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).
- ²¹⁹ *Rocinha – Brasil 77* já foi comentado no subtítulo *A cidade nos documentários*.
- ²²⁰ 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. (SANTOS, 1981, p. 191)
- ²²¹ PÉO, 1977 apud SOUSA, Simplício Neto Ramos de. *O realismo na representação da favela carioca: uma análise axiográfica de três documentários brasileiros*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói. p. 148-149.

- ²²² ARANTES, Pedro. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002. 182. 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. (ARANTES, 2002, p. 183)
- ²²³ 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.
- ²²⁴ CARVALHO apud LUDEMANN, Marina; MEYER, Regina. *Metrópole e cinema: uma cronologia*. São Paulo: Instituto Goethe, 1996. p. 40.
- ²²⁵ CARVALHO. Entrevistado por Amir Labaki. Vladimir Carvalho: o documentário como autobiografia. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 16, p.7-58, mar./abr. 1999. p. 52-53.
- ²²⁶ Como essa crítica já foi evidenciada no subtítulo *A cidade nos documentários* deste trabalho, cito aqui apenas mais alguns exemplos: *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) e *Alesia et retour: voyage phenomenal* (Abraham Segal, FRA, 50', 1983).
- ²²⁷ "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 mais comercial". (WENDERS, 9, 1994, p. 182-183)
- ²²⁸ 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 Saní 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, Marcos Antônio Nunes. *Cidades, imagens e discursos: a imagem de Salvador na era do pensamento estratégico*. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador. p. 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 sequências – onde se aproxima bastante do filme institucional – mostram obras viárias, como as do Dique do Tororó.

²²⁹ CORREIO DA BAHIA, Salvador, 12 maio 2000. A estreia do documentário foi em três exibições no próprio Pelourinho, e depois foi exibido, em cadeia nacional, pelo canal de televisão fechado GNT.

²³⁰ Em sua estreia, o filme foi exibido simultaneamente no Pavilhão da Bienal e na TV Cultura.

²³¹ FRANCESCO Jodice. Entrevistado por Adriano Pedrosa e Lisette Lagnado (Org.). *Como viver junto: catálogo da 27ª bienal de São Paulo*. 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 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.

²³² 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.

²³³ Texto escrito por Kramer para o roteiro de *Cités de la Plaine* citado por, Richard Copans. Robert Kramer en ses villes. *Urbanisme*, Paris, n. 328, p. 53-56, jan./fev. 2003. p. 55-56.

²³⁴ NIETZSCHE apud DELEUZE, 2005, p. 181-182.

Uma experiência: *Quando a rua vira casa*

O urbanismo cristalino de Carlos Nelson Ferreira dos Santos

É como se você fosse andando, muito decidido, por um caminho reto e, aos poucos, fosse percebendo que ele ia se estreitando, mudando de características e virando um beco. Aí você acabava dando de cara com uma parede. As suas opções seriam: 1) – ficar parado, olhando para o obstáculo sem entender nada, desesperado e desanimado; 2) – esmurrá-lo na esperança de derrubá-lo a socos; 3) – declarar que só continuaria a andar quando chegasse o dia certo em que todas as barreiras caíam e todos os caminhos passariam a ser livres e sem empecilhos e consolar-se com a idéia; finalmente, você poderia 4) – dar meia-volta, olhar na direção oposta e pensar – aqui começa tudo de novo. A última alternativa parece a mais simples. De fato não o é. Todos os fins trazem, implícito e embutido, um começo. Só que, para reconhecê-lo, é preciso dar uma virada completa com a cabeça.

Carlos Nelson Ferreira dos Santos,
Como e quando pode um arquiteto virar antropólogo?

Carlos Nelson Ferreira dos Santos é uma figura pioneira e marginal no urbanismo brasileiro. Combatendo quase solitariamente e com grande contundência a tradição autoritária dominante no campo¹ – assim como os nihilismos e os “utópicos futurismos salvadores da pátria”, buscou transformá-lo em uma prática compartilhada, dialógica, micrológica e autorreflexiva. Ao atuar na cidade, o urbanista deveria abandonar os moldes e modelos, recusar qualquer totalização, generalização ou idealização, para vivenciá-la em seu cotidiano, um “cultivar no sentido primeiro da palavra; acompanhar o dia-a-dia, intervir dia-a-dia na escala do dia-a-dia”². Só se poderia conhecer um meio urbano de

perto e de dentro – envolvido –, estabelecendo interações com os habitantes, colocando-se sempre em dúvida, em questão.

Tratar-se-ia, segundo o próprio Carlos Nelson, de um caso extremo de “observação *realmente* participante”³, ou seja, uma relação sempre em mão-dupla com o fenômeno ou com o “outro” observado – mesmo se esse “outro” for, em alguns momentos, nós mesmos. Por esse caráter de reciprocidade e reversibilidade da relação entre o urbanista e os elementos do meio urbano onde ele estivesse atuando, poderíamos chamar essa abordagem de “compartilhada”, seguindo Jean Rouch, e “cristalina”, seguindo Gilles Deleuze.

A base do pensamento e da prática urbanística de Carlos Nelson se construiu principalmente através de sua experiência na favela de Brás de Pina, no Rio de Janeiro, durante a 2ª metade da década de 1960, num momento complicado da ditadura, quando a regra era a remoção dos favelados para áreas distantes. Realizada pela Quadra Arquitetos Associados – grupo formado por Carlos Nelson e seus colegas Sylvia Wanderley, Rogério Aroeira Neves e Sueli de Azevedo –, a urbanização de Brás de Pina foi uma experiência duplamente pioneira: era tanto a primeira urbanização de favela como o primeiro caso de participação de moradores em um projeto de arquitetura e urbanismo no Brasil.

Carlos Nelson havia ingressado no curso de arquitetura em 1962 (concluído em 1966), apenas dois anos depois da inauguração de Brasília, síntese e clímax do pensamento racionalista ou funcionalista no país, voltado para o “progresso” e a “modernização” das cidades. O arquiteto-tipo nesse momento era “um profissional liberal, individualista e onipotente nas suas intuições”, afinal, “fazíamos algo tão bom que éramos convocados, na pessoa dos mais destacados entre nós, a desenhar o espaço de uma cidade que resumiria o que o Brasil queria e podia ser”. Os jovens arquitetos-urbanistas brasileiros se formavam aspirando à genialidade, gerando toda uma carga de expectativas e frustrações, pois “éramos os consolidadores de utopias que não sabiam enfrentar as práticas mais elementares do campo de ação que pretendiam empolgar e orientar”⁴.

A inquietação por descobertas, associada à insatisfação com a formação profissional e ao atordoamento causado pela deflagração do golpe militar acabariam por levá-lo ao encontro de um pequeno grupo que “já andava cavando

um campo novo para o exercício da arquitetura”, uma prática com “o pé no chão”. Em vez das idealizações, buscavam aproximar-se da realidade cotidiana, compreender as coisas como eram de fato, onde elas estavam acontecendo. E as favelas eram um “assunto” oportuno naquele momento, sobretudo porque começavam os grandes planos de remoção, despertando a mobilização popular⁵. Enquanto a maioria ficava discutindo, preparando manifestos e propondo políticas, o grupo decidiu, para espanto de muitos colegas, partir para outra: trabalhar diretamente com a população favelada.

Ainda em 1964, o grupo procura a Federação das Associações dos Favelados do Estado da Guanabara (FAFEG) e, em pouquíssimo tempo, aqueles estudantes “que estavam tentando entender alguma coisa”, recebiam o título de “assessores para assuntos urbanísticos e habitacionais”⁶. Mais decepções. À beira de “desesperar e desistir”, recebem um pedido de socorro da Associação de Moradores de Brás de Pina para elaborar um plano de urbanização da favela, um instrumento com caráter reivindicatório e demonstrativo, com o qual poderiam discutir com o governo estadual nos mesmos termos. O começo foi promissor:

Como urbanista nunca tive melhor experiência profissional do que a esse tempo em que trabalhamos tão diretamente com os nossos ‘clientes’. Ainda que parecesse lógico o contrário, é muito raro que urbanistas tenham contatos face a face com as pessoas para quem fazem planos. Vivíamos com o escritório cheio de favelados que invadiam para ver o que fazíamos e ficavam para discussões que varavam a noite. Era emocionante ir recebendo aqueles pedaços dos mais diversos papéis e ir vendo um trabalho que surgia aos poucos.⁷

O plano, desenvolvido inicialmente pelos favelados com a assessoria da Quadra, acaba sendo encampado pelo governo estadual⁸, que cria um Grupo de Trabalho para coordenar e desenvolver o programa de recuperação das favelas – que incluiria, numa primeira etapa, também as comunidades de Morro União, Mata Machado e Guararapes, procurando trabalhar em cooperação com as comunidades e integrá-las ao bairro onde se inseriam⁹. Em 1968, o GT é transformado na Companhia de Desenvolvimento de Comunidades

(CODESCO), com a tarefa de implementar, primeiramente em Brás de Pina, um plano urbanístico composto, basicamente, por obras viárias e de saneamento, regularização fundiária e financiamento para aquisição de materiais de construção, contando, tanto na fase de projeto como na de execução, com a assessoria técnica da Quadra¹⁰.

Durante o processo de urbanização da favela, conduzido por Carlos Nelson e seus colegas – sob influência do trabalho realizado por John Turner no Peru¹¹ e seguindo os princípios do *advogacy planning*¹² –, várias decisões foram tomadas pelos habitantes, como o uso de espaços livres e localização de serviços, “demonstrações formais do democratismo que se pretendia imprimir no plano”. Os projetos das casas eram desenhados e executados pelos próprios moradores, que recebiam sugestões dos arquitetos, sem, entretanto, interferirem na decisão de fachadas, materiais de construção e acabamentos. No entanto, com o tempo, percebeu-se que essa “participação” tinha sido algo artificial, forçado, pois “[...] se tratavam de espaços e de atividades que só tinham sentido na cabeça dos planejadores”. A verdadeira participação só iria ocorrer “[...] de maneiras inimagináveis e todas inventadas e sob o controle dos interessados diretos, os moradores”¹³.

Das primeiras idas do grupo à favela, em 1965, às últimas visitas regulares, em 1971, longos enredos se passaram naquele cenário, tendo por personagens principais a Associação de Moradores, o padre, a Codesco e eles próprios, e, como extra-campo, uma grande repressão macropolítica. Foram tempos de profundas divergências, dificuldades e aprendizados. Ao final, a favela se transformou (deixando mesmo de ser favela, e mais tarde esquecendo até que um dia foi favela) tanto pela interferência dos urbanistas como pela apropriação – sempre desviante e imprevista – dos habitantes, ações que se misturaram de tal maneira que tornaram-se indiscerníveis. Reciprocamente, os urbanistas foram transformados pela vivência da favela. Carlos Nelson virara uma espécie de antropólogo *ad hoc* – um “antropoteto”, como costumava brincar, mesmo confessando que o processo houvera sido “traumático”¹⁴:

Comecei cuidando do que pode ser considerado, convencionalmente, do interesse primordial de um arquiteto ou urbanista:

casas; sistemas viários; soluções de esgoto e de abastecimento de água; redes de distribuição de energia; formas de ocupação do solo. À medida em que ia me familiarizando com aquele ambiente, a princípio tão estranho, fui percebendo que estava cheio de ordens e de códigos. Foram se amontoando dúvidas e se dissolvendo idéias feitas, trazidas de longe, de lugares que não pertenciam a outro mundo senão o das formulações racionais e abrangentes, as tais que pretendiam dar conta de 'realidade'. Fui descobrindo que havia muitas diferenças dentro do que, simplesmente, designava por um só nome. Era como se estivesse ajustando o foco de uma câmera e começando a distinguir detalhes no que, visto à distância, podia ser descrito com o recurso a uma só cor, a uma só forma e a uma só textura. Algumas ações e maneiras de ser e de entender as coisas, que eu usava qualificar, com muita rapidez, como 'alienadas', olhadas assim de perto, adquiriram outro sentido. Passaram a se referenciar a seus próprios campos e arenas, apareceram como elementos de dramas particularizados, frente aos quais, por não saber como me comportar, o alienado era eu. De observador de padrões e arranjos dos espaços públicos e privados e de candidato a interventor nas suas formas de produção e consumo, fui me transmutando em observador das inter-relações sociais e das redes de significados. Com a prática, eu e meus colegas fomos notando que isto parecia contar mais para os favelados do que as razões materiais ou práticas, em cujo incontestado domínio acreditávamos ao entrar nas favelas como neófitos. De fato, fomos vendo que o mais fascinante resultado do que fazíamos era o que acontecia a partir daí e totalmente fora de nosso controle. Quanto mais inventávamos sofisticadas maquinações sobre o espaço, a economia e os comportamentos sociais, mais éramos superados pelos processos do dia-a-dia individual e coletivo dos moradores.¹⁵

Os becos fechados viraram pontos de partida: dessa experiência, surge um novo olhar para os pobres e favelados. Estes passaram de objeto a sujeitos da ação, reconhecendo-se que sabiam o que queriam, tinham suas prioridades, e que não apenas faziam parte da sociedade urbana capitalista, como partilhavam valores dessa sociedade, reproduzindo-na segundo lógicas próprias (o que, pelo menos até aquele momento, muitos estudiosos não queriam ver).

Passava-se, também, a analisar a questão pelo ângulo do consumo ou do uso, não da produção: daí a importância em observar as intervenções e apropriações que faziam voluntariamente em seus ambientes. Em 1971, Carlos Nelson constatava que em vez de problemas, as favelas eram portadoras de respostas: a inventividade popular que nelas se manifestava deveria ser uma fonte de ensinamento para as futuras intervenções urbanísticas¹⁶:

O que está acontecendo em subúrbios, favelas e áreas periféricas nas cidades brasileiras é o processo arquitetônico e urbanístico mais interessante em todo o país: aí se desenvolvem *respostas* que são formas novas, nascidas do encontro da pobreza, subdesenvolvimento e cultura tradicional com a dominação de um mundo moderno, industrializado e tecnológico. As *respostas* teriam por papel servir de ponte entre as duas coisas. Por essa razão, é necessário começar a trabalhar sobre elas e tentar compreender as suas regras.¹⁷

Outra inversão de olhar foi em relação ao papel do arquiteto-urbanista, reconhecendo que este ocupava na sociedade uma posição hierárquica e tinha uma função privilegiada, nunca sendo neutro ou isento, afirmação esta cínica e desonesta. Fazer uma análise do Outro implicaria, portanto, em também se autoanalisar através do Outro, uma vez que era uma entre tantas outras personagens na arena urbana, cujas interrelações se fundamentariam em trocas recíprocas, materiais e simbólicas, racionais e emocionais responsáveis por modificar os desempenhos em cada situação. São essas trocas, viabilizadas e potencializadas pela cidade, que acabariam misturando coisas, lugares, culturas, corpos, existências – borrando suas fronteiras, tornando-os ambíguos, indistinguíveis, indiscerníveis.

Quando vou entrevistar um favelado ou um morador de loteamentos na periferia estou querendo conhecê-lo melhor e a seus problemas, visando testar hipóteses e validar teorias. Os meus interesses são, em princípio, limitados e específicos (profissionais, científicos, com muito favor, políticos). Tudo situável em uma esfera mais 'idealizada' e menos 'prática' em relação às necessidades materiais mais imediatas. E o entrevistado, por que consente na

conversa e concorda em me dar informações? À primeira vista só eu ganho e ele perde [...] A troca parece assimétrica a meu favor. Os pobres aceitam ser pesquisados por uma questão de respeito à autoridade do 'doutor' [...]. Mas isto é só o começo. Da interação podem sair coisas úteis ao cotidiano, basicamente informações. O pesquisador vai explicar o que está fazendo e, o que é o melhor, vai deixar passar algo das misteriosas e quase intangíveis decisões do Governo [...]. O pesquisador, nas imagens do entrevistado, pode dizer se a favela vai ser mesmo removida, se o loteamento poderá ser legalizado, se pretendem trazer água e luz, se vai haver fiscalização nas construções, como conseguir financiamento etc. É comum haver um verdadeiro inquérito, com inversão dos papéis, vencidos os embaraços e a timidez do primeiro contato. Os códigos de respeito fazem com que a inversão se dê através de obliquidades, o morador fazendo afirmações capciosas, falando de boatos e lançando iscas. [...] Durante todos esses jogos que obedecem a etiquetas precisas e a desempenhos mais ou menos aperfeiçoados, conforme os recursos e talentos do ator, o pesquisador é decodificado, observado e analisado todo o tempo. Talvez mesmo com mais atenção do que a que ele dedica a seu 'objeto'. O que não é de admirar: é mais provável que o morador afine melhor razão e emoção, já que suas motivações são mais práticas (no sentido de mais ligadas ao dia-a-dia) e mais vitais. Quem pode ser muito mais afetado pela visita é ele, sabedor disto, capricha na atuação 'dramática'. Se o que o 'doutor' quer saber é desgraça, ele logo percebe e procura gratificá-lo com isto: conta como a vida é dura, como faz sacrifícios e como é injustiçado. Se o que deseja é protesto, há sempre contra o que reclamar e se queixar. Se valoriza os esforços de quem é trabalhador, logo escuta relatos orgulhosos de como foi feito isto ou conseguido aquilo. Em suma, estratégias para conseguir um aliado, elas mesmas muito ilustrativas e esclarecedoras, pois permearão todos os diálogos.¹⁸

No pensamento de Carlos Nelson, é nítida a influência de Michel de Certeau, para quem o habitante pobre e ordinário da cidade era um tipo de falsário que, através de suas inúmeras táticas cotidianas, maneiras desviantes de fazer algo – de caminhar, de habitar, de falar, de dialogar, de trabalhar, de usar, enfim, de viver –, engana, burla ou sabota até as mais rígidas estratégias

de disciplinarização, uniformização, repressão e controle que os grupos ditos hegemônicos tentam lhe impor fazendo dos espaços urbanos lugares “próprios”, ou seja, distintos, visíveis e objetiváveis¹⁹. A tática aproveita as ocasiões e delas depende, utilizando “as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário” para engendrar movimentos contraditórios que, pela imprevisibilidade e inventividade, fazem-se impossíveis de gerir. É assim que tudo aquilo que arquitetos, urbanistas e outros *experts* em cidades – a serviço das ideologias dominantes – teimam em separar e fixar, é juntado, misturado e mexido pela cultura urbana ordinária, praticada num corpo-a-corpo sem distância e na vivência do dia-a-dia²⁰.

Esses intrincados “jogos” de poder e contrapoder, combates entre Davi e Golias travados cotidianamente nos espaços urbanos, vão inspirar o último livro publicado de Carlos Nelson, *A cidade como um jogo de cartas* (1985), realizado com a finalidade de estabelecer as diretrizes de ação urbanística em seis novas cidades do Estado de Roraima. O jogo de cartas, com seus padrões e estruturas, transforma-se aqui num “jogo urbano”, pelo qual os habitantes participariam efetivamente da produção da sua cidade, começariam a ser cidadãos²¹.

A cidade-jogo de Carlos Nelson é cristalina: tanto um lugar de múltiplos encontros, interações, combinações e trocas, como também de disputas e conflitos que, além de inevitáveis, seriam, para ele, altamente desejáveis: “[...] o meio urbano é e tem de ser contraditório”; a tensão, nele, “[...] é condição necessária e suficiente e, sobretudo, desejável de existência”²². Entretanto, aqueles que, mais ou menos conscientemente, buscam preservar e reproduzir as ordens e valores dominantes na sociedade, costumam responder a essa tensão característica da vida – tanto urbana como pessoal –, que ameaça qualquer pretensão de identidade, segurança ou estabilidade, “[...] com o falso equilíbrio do que está para sempre resolvido, isto é, morto”²³. Ou seja, negando suas tensões, ambiguidades e contradições, fechada a mudanças, a vida, em todos dos seus níveis, só pode se degradar, numa escalada que, se não for desviada, a levará à destruição e à morte.

Aí residiria, ao meu ver, uma das críticas mais profundas feitas à tradição dominante do urbanismo praticado no Brasil, traduzida e simbolizada no projeto de Brasília. As cidades brasileiras – e, dentro delas, sobretudo as áreas ocupadas

pelos pobres – eram acusadas, historicamente, de muitos males – seriam caóticas, misturadas e confusas demais, mal urbanizadas e pouco eficientes, colocando-se como empecilhos ao desenvolvimento e ao progresso da nação. A partir de 1960, já se tinha o modelo adequado – para nosso orgulho, de fabricação nacional –, e para corrigi-las, só bastava aplicá-lo. Assim, aos poucos, foram se “brasilianizando”²⁴ os principais centros urbanos do país, ou seja, depurando, reorganizando, segregando de diversas maneiras: remoção de favelas, destruição de cortiços, projetos de renovação ou revitalização urbana, planos viários e de transportes, mudanças de desenho e de legislação urbanística (gabarito e alinhamento das edificações, zoneamento) etc.

Essa história desembocaria, nos anos 1980 – coincidindo com o fim da ditadura –, num novo tipo de modelo de desenvolvimento urbano, “híbrido”, fruto de um também novo tipo de aliança entre a ação do poder público (de tradição funcionalista, racionalista ou progressista) e a do capital privado ou do “mercado” (de tradição culturalista): os “condomínios”, enclaves urbanos fortificados que oferecem proteção, conforto, tranquilidade e exclusividade aos que podem pagar por eles. O cidadão se define agora, antes de tudo, como consumidor: quem não pode pagar, simplesmente, fica de fora²⁵.

Representa extrema tentativa de anular a tensão inerente ao urbano, enquanto campo de trocas, disputas e interações econômicas e sociais. Ao fazê-lo, através de um esforço de *congelamento*, acaba por sublinhar ao máximo o que deseja eliminar. Define fronteira absoluta, que não permite ambigüidades, nem se beneficia de membranas onde as comunicações sejam possíveis, mesmo entre grupos e objetivos muito diferentes. O espaço da cidade perde aí a característica mais específica: não tem significado coletivo, nem possibilita, por esta abertura, as mais diversas apropriações. [...] O Condomínio fecha, sem deixar espaço a dúvidas ou contradições, pelo menos em seu interior. Em consequência, por falta de domínios sem dono definido, de significantes sem significado, não propicia nem promete mudanças.

[...] No Brasil, o primeiro a compreender as vantagens da aplicação de tais idéias aos meios urbanos foi o Estado. Delas se fez bom uso, relacionando-as diretamente ao poder e à sua representação. As teorias progressistas se aplicaram maciçamente na construção

e no desenvolvimento de Brasília, e quando foi preciso colocar os pobres em seu lugar (Conjuntos Habitacionais). O Capital só acordou quase vinte anos depois. Em compensação, por seus compromissos sociais restritos, a idéia da auto-suficiência pode ser levada até a conseqüências mais extremas, e é o que está tentando fazer. [...] Para ambos, convém um espaço sob controle, pouco recalcitrante à sua dominação. Só que esta situação ideal, a cidade sem tensões, é a negação das cidades reais e de sua garantia de sobrevivência.²⁶

Carlos Nelson faz aqui uma análise antecipatória da situação atual das grandes cidades brasileiras, alertando para aquilo que, pelo alto grau de homogeneização, segregação e desagregação, apresentava-se como a “maior ameaça já enfrentada” por elas. De fato, assiste-se hoje a um fenômeno generalizado de apartação ou “condominização” urbana²⁷, caracterizado pela proliferação de Alphavilles, Barras da Tijuca e seus similares, como também de *shoppings centers*, centros médicos e empresariais, parques temáticos etc., reproduzido até nos microcondomínios das favelas. Combinada a outras estratégias urbanas contemporâneas – especialmente a espetacularização –, a condominização só acirra as tensões entre os habitantes (tanto de uns com os outros como consigo mesmos), fazendo com que se manifestem sob formas cada vez mais violentas e disruptivas.

Entendendo que, se essas tensões não forem afirmadas nem liberadas por outras válvulas, em formas criativas e não destrutivas, elas poderão, num prazo não muito longo, tornar inviável a vida na cidade; e, ao mesmo tempo, procurando novos instrumentos de luta contra esses processos nocivos ao que considerava o “bom relacionamento entre as pessoas”, Carlos Nelson chegou ao cinema, em particular ao documentário. Mais uma vez de forma pioneira, pelo menos no Brasil, ele investigou e experimentou a possibilidade de utilizar o documentário como uma ferramenta para a pesquisa em urbanismo e – na defesa de que “[...] as cidades são de fato da conta de todos os que nela habitam e que, portanto, merecem conhecê-las e debatê-las sempre que possível”²⁸ – também de democratização do debate sobre a cidade.

Supõe-se que este meio de fácil circulação e poder de comunicação contribua para romper a viciosidade das pesquisas intan-

gíveis para a maioria interessada e levante questões para uma discussão e uma tomada de consciência que, cada dia, parecem mais imprescindíveis às próprias possibilidades de sobrevivência dos valores positivos nas formas de vida urbana.²⁹

O levantamento e a catalogação dos filmes e vídeos – feitos através das pesquisas *Filmografia do Habitat* (1982) e *Videografia do habitat* (1987) – serviram para mostrar que existia, no país, um acervo audiovisual consistente e bastante diversificado tratando do meio urbano, sendo importante sua exibição e discussão entre profissionais e, principalmente, entre a população. Essa circulação pretendida seria ainda uma maneira também de estimular a realização de novas produções³⁰. Além dessas pesquisas, Carlos Nelson promoveu a produção de alguns documentários pelo Centro de Pesquisas Urbanas (CPU) do IBAM (do qual foi chefe de 1976 a 1989, quando faleceu), como a série de vídeos com a finalidade de capacitar técnicos de prefeituras de municípios de pequeno e médio porte: *Feiras livres* (Alfredo Grieco e Tom Job Azulay, 19', 1983), *Mata-douros* (Alfredo Grieco e Tom Job Azulay, 33', 1983), *Mercados* (Letícia Parente e Flávio Ferreira, 1983) e *Rodoviárias* (Alfredo Grieco e Tom Job Azulay, 30', 1983) orientavam como planejar, localizar, equipar e administrar esses equipamentos urbanos; *Sistema viário* (Letícia Parente e Flávio Ferreira, 26', 1983) e *Técnicas de pavimentação* (Letícia Parente e Flávio Ferreira, 27', 1983) continham noções de organização do sistema viário e técnicas de pavimentação³¹.

Já o documentário *Quando a rua vira casa* (Tetê Moraes, 21', 1980), junto com o livro homônimo, foram os produtos finais de uma pesquisa coordenada por Carlos Nelson e pelo antropólogo Arno Vogel – intitulada *Espaço social e lazer, estudo antropológico e arquitetônico do bairro do Catumbi* –, realizada pelo CPU com recursos do Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico obtidos através da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP). O roteiro do documentário foi escrito por Carlos Nelson e Vogel, em colaboração com o também antropólogo Marco Antônio Mello (os três, como veremos, também atuando no filme). Embora não fosse a primeira vez que um arquiteto-urbanista brasileiro se implicava diretamente na realização de um filme relacionado, de alguma maneira, a um trabalho no campo do urbanismo³², a singular importância dessa experiência reside, principalmente, em possibilitar

uma reflexão sobre os riscos que acompanham qualquer tentativa de expressar um pensamento ou discurso através de uma forma nova, ou pelo menos, de uma forma não-usual – no caso, a expressão de um discurso próprio do campo do urbanismo através da forma documentária. Uma reflexão que, veremos, não pode ser de maneira alguma negligenciada por aqueles que pretendem se lançar na aventura de se colocarem na passagem entre esses dois campos.

A pesquisa

O envolvimento de Carlos Nelson com o Catumbi remonta a 1964, numa curta e – segundo ele – desastrosa experiência na favela do bairro, através da FAFEG³³. Depois, no início da década de 1970, a Quadra presta uma consultoria em arquitetura e urbanismo para a Associação de Moradores, que lutava, desde meados da década anterior, contra a implantação de um plano de renovação urbana que destruiria o bairro. Esse “movimento social urbano” do Catumbi – que se estenderia até o início da década de 1980 – vai ser um dos três casos analisados em sua dissertação de mestrado, defendida em 1979 junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, e publicada no livro *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro* (1981).

Situado nas bordas da região central do Rio de Janeiro, ao pé do morro de Santa Tereza, o Catumbi era habitado, nos anos 1960, por uma população predominantemente de classe média baixa – em substituição, desde as últimas décadas do século XIX, aos primeiros moradores, donos de quintas e chácaras –, que convivia com um pequeno e variado comércio, fábricas e oficinas. O bairro se distinguia também pela expressiva diversidade sócio-cultural, abrigando colônias de portugueses (açorianos), italianos, espanhóis e ciganos, além de ser um reduto tradicional de samba e de blocos carnavalescos.

Sofrendo durante muito tempo com inundações, no final dos anos 1950 já se encontrava saneado e, com a abertura, em 1961, do túnel Santa Bárbara, perde a característica de excentricidade e adquire uma localização estratégica, na ligação entre o centro de negócios e a área mais valiosa da cidade, a Zona Sul. Foi o suficiente para começarem a surgir pressões de interesses

financeiros e políticos sobre o bairro. Em 1965, um plano urbanístico para o Estado da Guanabara, conhecido como Plano Doxiadis (que contou com a assessoria de renomados técnicos em urbanismo, brasileiros e estrangeiros), indica o Catumbi como uma das áreas a receber “tratamento especial” por parte do governo estadual, isto é, propícia a sofrer um processo radical de renovação urbana.

Elaborado já no início da gestão de Negrão de Lima, através da Superintendência Executiva de Projetos Especiais – SEPE, como parte do projeto da Cidade Nova, o plano de renovação urbana do Catumbi compreendia a construção de um complexo de viadutos (ligando o túnel Santa Bárbara à Avenida Brasil e à ponte Rio-Niterói, os dois principais acessos viários à cidade), exigindo uma ampla desapropriação de terrenos e destruição de um grande número de ruas e edificações do bairro, com expulsão dos seus ocupantes, a maioria formada por inquilinos (o que facilitaria o processo)³⁴. Nos terrenos “fabricados” pela tábula rasa feita no bairro, estava prevista a construção de conjuntos habitacionais com financiamento do BNH, destinados à cooperativas de trabalhadores, não a quem estava sendo expulso. Um discurso urbanístico de caráter técnico-científico justificava a destruição imposta pelo governo ao Catumbi, pela argumentação da necessidade do projeto viário e também acusando o bairro de ser decadente e obsoleto, com qualidades urbanísticas indesejáveis³⁵.

Tudo o que existia dentro dele, incluindo ruas, casas, equipamentos urbanísticos, pessoas e suas atividades deveria desaparecer para dar lugar a estruturas e modos de vida mais modernos e, naturalmente, a novos moradores que tivessem o ‘status’ adequado para consumi-las e praticá-los. Em suma, o Catumbi como modelo urbano era visto como superado, carregado de negatividades e indesejado.³⁶

No início de 1967, assim que tomam conhecimento das decisões do governo sobre o futuro do bairro, os moradores se articulam e partem para a luta, fazendo manifestações públicas contra o plano que são amplamente divulgadas pela mídia local. *O Catumbi* virou notícia e ganhou apoio da opinião pública, ajudando a reforçar a solidariedade interna. A comissão de moradores acabou conseguindo

que os primeiros despejados, organizados em uma cooperativa de moradores – a Cooperativa Habitacional Ferro de Engomar –, fossem incluídos num dos conjuntos construídos através do BNH³⁷, situado no no 53 da rua do Chichorro³⁸.

Animados, os moradores formam, em 1970, uma Associação, que logo começa a publicar um pequeno jornal de tiragem mensal, *O Catumbi*, tendo por finalidade “divulgar idéias com fins comunitários, mantendo uma coluna livre para os que dela quiserem fazer uso, na transmissão de um pensamento, num direito reivindicatório. Será o arauto porta-voz dos catumbienses”.³⁹ O jornal, em formato tablóide, era totalmente escrito pelos moradores, impresso no bairro e patrocinado pelo comércio e indústria locais⁴⁰. Outra iniciativa importante da Associação foi a realização de um filme em 16 mm chamado *Catumbi, história de um bairro* (Mário Palmieri, 1972), fazendo um retrato do bairro, de seus moradores e de sua luta. Carlos Nelson analisa o filme:

Nele se diz que ‘Catumbi tem de tudo! Tem o que mostrar e tem o que pedir. Mostra o máximo. Pede o mínimo.’ O mínimo que se pede é pedido ao governo. A película se divide em três partes. A primeira tenta reconstituir a história do bairro de forma muito ufanista e ingênua, procurando valorizar o Catumbi através dos seus símbolos identificadores. A segunda mostra o preparo e a efetivação da luta. A terceira, a menos interessante, mostra como o governo atendeu ao que lhe foi pedido. Através de uma série de situações rituais (reuniões, inaugurações), são demonstrados os contatos entre Associação, diretoria da Cooperativa Ferro de Engomar, autoridades do governo do Estado e do BNH. [...] Os rostos sorridentes, as flores, as faixas, as autoridades cumprimentando e abraçando líderes e moradores, tudo faz crer que o importante é reconhecer a diferença, mas perseguir a harmonia. Até os padres estão lá, distribuindo bênçãos sacramentalizadas das novas situações (novos edifícios para os moradores do Catumbi). O filme termina com um anti-clímax para a festa e uma exaltação à ordem do cotidiano, frente à qual os catumbienses têm de saber que só podem contar consigo mesmos: ‘A vitória total está assegurada, mas tudo só virá com muita luta, muita abnegação e muita determinação! [...] Mudou o aspecto do bairro, mas não mudaram seus residentes nem o entusiasmo da gente humilde que venceu a batalha do pedacinho do céu. Esse é um filme inacabado! Muita gente ainda espera a sua chave!’.⁴¹

A Quadra entra nesse campo de batalha em 1971, contratada pela Associação de Moradores para estudar os planos em execução pelo governo do estado e propor uma alternativa viável e compatível ao máximo com as aspirações dos moradores⁴². Carlos Nelson e seus colegas eram, aqui, de fato, “planejadores-advogados” dos moradores, que lhes pediam “[...] ao mesmo tempo que uma opinião técnica, o fornecimento de argumentos para enfrentarem as decisões oficiais numa mesa de conferências”⁴³. Durante cerca de um ano em que trabalhou no Catumbi, a Quadra realizou basicamente duas consultorias sobre as possibilidades de uso de áreas do bairro para instalação de moradia para os desalojados. Entretanto, desta vez, as tentativas não resultaram em conquistas para os moradores:

Contribuímos duas vezes para fornecer subsídios técnicos a um processo que todos os implicados sabiam ser essencialmente político. O governo do Estado e a Associação se envolveram em um jogo de promessas, de ‘ganhar tempo’ e de esperanças frustradas que vai durar de 1971 até agora. O móvel essencial desse jogo era o empenho desesperado da Associação em conquistar alguns terrenos compráveis pelos antigos moradores, enquanto o Estado ‘os cozinhava em banho-maria’ sem nunca resolver nada. Enquanto isso, o planejamento original da SEPE iria sendo aplicado a conta-gotas e o Catumbi aos poucos mudava de imagem física e era invadido por gente de fora.⁴⁴

A atmosfera de “cidade pequena” que marcava o Catumbi – regida por uma vida “em comum”, no que isso tem de negativo e positivo – contrastava com o caráter transicional que foi imposto violentamente ao bairro pelo governo, servindo, assim, para aumentar também os conflitos internos. Estes resultavam, sobretudo, da não-aceitação dos novos moradores, em particular da população pobre e marginalizada, proveniente dos morros adjacentes (além de muitos favelados, havia também algumas prostitutas e travestis), que passou a ocupar os imóveis que restaram nos trechos parcialmente demolidos. Eram vistos como “invasores” pelos antigos moradores, que os tratavam com desconfiança e hostilidade, acusando-os de degradarem ainda mais o bairro.

Aos poucos, a resistência dos moradores foi se enfraquecendo, enquanto, do outro lado, a construção do complexo viário elevado progredia. Em 1978,

depois de mais de dez anos de luta, finalmente a Linha Lilás – como era oficialmente chamado o viaduto – ficou pronta, mutilando o bairro, deixando-o “cheio de ruínas como se tivesse sido bombardeado” e, “esmagado entre um vitorioso viaduto cercado por gramados e a Passarela do Samba”, vendo-se reduzido a cerca de um terço do seu tamanho original⁴⁵.

Foi num Catumbi devastado e tenso – porém ainda vivo – que Carlos Nelson, Vogel e Mello iniciaram a pesquisa *Espaço social e lazer, estudo antropológico e arquitetônico do bairro do Catumbi*, em 1979. Ainda sob ameaça de novas demolições pelo governo, pairava entre os moradores “um clima de apreensão e desesperança”, como se esperassem um “golpe de misericórdia” acabando com o que havia restado do bairro.

Quando chegamos a campo, o Catumbi parecia estar vivendo seus últimos dias. [...] O bairro, que havia sofrido uma escalada de desapropriações e demolições que possibilitaram estas obras de vulto, estava à espera do assalto final. Mais uma vez a Associação de Moradores mobilizava a população. Era preciso sustar a derrubada definitiva. Impedir que os últimos quarteirões fossem postos abaixo, expulsando os seus habitantes para Deus sabe que lugar distante. Caso esta possibilidade se efetivasse, acabavam as suas chances de retorno, assim como as dos que já tinham sido expulsos antes.⁴⁶

A pesquisa tinha por objetivo mais amplo questionar a validade de grandes postulados da teoria urbanística – tidos por “científicos” –, que haviam levado à depreciação e, conseqüentemente, à destruição do Catumbi, condenado como anacrônico, ineficiente e disfuncional. Sua abordagem metodológica seria baseada na observação do cotidiano do bairro; mais especificamente, das formas e processos de apropriação de espaços (tanto públicos como privados) de uso coletivo para o lazer ali existentes, comparando-os ao que acontecia num caso exemplar daquilo que, num extremo oposto, era apresentado por técnicos e governantes como lógico, desejável e modelar.

É preciso saber quais os verdadeiros efeitos de determinadas ações sobre o meio urbano. Cidades não são objetos idealizáveis abstratamente e nunca se comportam de acordo com as fantasias

de quem as trata desta forma. São concretizações de modelos culturais, materializam momentos históricos e se desempenham como podem, tendo de comportar conflitos e conjugações que se armam e se desarmam sem parar e em muitos níveis. Em geral, os resultados reais da atividade do cientista, do planejador, do administrador, do técnico, do político sobre as cidades começam quando toda esta gente sai de cena. Quando os seus projetos deixam de ser mapas, memoriais, orçamentos, leis, decretos ou planos financeiros e se transformam em uma linguagem física decodificável no dia-a-dia. Infelizmente, é nesse momento crítico de início e de estréia que os trabalhos urbanísticos são dados como terminados. Na verdade estão é começando, passando das abstrações estáticas às práticas sociais contaminadoras e cambiantes que caracterizam o que é urbano. Verificar os seus resultados é essencial à própria manutenção da idéia do urbanismo como área especial do saber que merece os foros de disciplina acadêmica e do domínio profissional erudito.⁴⁷

Como contraponto ao Catumbi, foi escolhida a Selva de Pedra, um conjunto situado na Zona Sul carioca, entre o Leblon e a Lagoa Rodrigo de Freitas, formado por quarenta torres residenciais dispostas em torno de uma grande praça central, destinada ao lazer e à recreação de seus moradores, todos membros da classe média – basicamente, famílias de professores, funcionários de empresas estatais e militares. A Selva de Pedra fora concebida pelo governo estadual, financiada pelo BNH e construída pelo capital privado no início da década de 1970, bem no lugar aonde ficava a favela da Praia do Pinto⁴⁸. Tratava-se, portanto, de um “plano de renovação urbana plenamente realizado”⁴⁹.

O Catumbi se constituía como um ambiente urbano mais flexível e informal, produzido paulatinamente através, sobretudo, da negociação cotidiana. Caracterizava-se por um traçado irregular, quadras pequenas, casario de arquitetura modesta e vernacular, tudo na escala do pedestre, mas com grande diversidade, variabilidade e mistura de usos e atividades. Na Selva de Pedra, ao contrário, planejada seguindo à risca os parâmetros e concepções funcionalistas, predominava a uniformidade, a impessoalidade, a rigidez, o controle e a separação.

Nos dois casos (mas com bem menos intensidade na Selva de Pedra), foi utilizado como método a etnografia⁵⁰ e sua técnica de observação participante,

praticada ao longo de caminhadas nas quais se levantava o máximo de informação e se vasculhavam os mínimos detalhes dos espaços percorridos. Muitas dessas incansáveis caminhadas realizadas no Catumbi foram feitas na companhia dos antigos moradores que, ao recriarem ambientes, personagens, acontecimentos, relações, até mesmo cheiros e gostos que haviam desaparecido com as demolições, conduziam os pesquisadores por uma “geografia fantástica” do bairro, fazendo surgir, diante deles, uma cidade cristal:

Durante todo o período da pesquisa de campo percorremos o bairro em inúmeras caminhadas. Andamos até que soubéssemos de cor, não só os limites consensuais do seu território, os nomes e a localização de suas vilas, ruas e logradouros públicos, mas ainda toda sorte de informações a respeito de sua realidade arquitetônica, da evolução urbana que tinha experimentado a partir do século XIX, bem como dos modos de vida que haviam caracterizado a comunidade de moradores nas diferentes épocas de sua existência. Boa parte dessas explorações tiveram o caráter de visitas guiadas. Isso era uma decorrência do próprio estilo de trabalho, pois desejávamos escrever uma etnografia que levasse em conta a versão dos próprios atores. Queríamos aprender. Tínhamos nossas teorias e sabíamos que eles tinham as deles. O problema era como juntar todas elas em uma versão abrangente capaz de explicar mais completamente as perguntas que nos ocupavam. Por isso nos deixamos guiar, ouvindo e registrando com atenção tudo que nos era contado a respeito do que consideravam relevante mostrar-nos. [...]

O assunto do bairro eram as demolições. Todos sabiam que de acordo com os planos de renovação urbana tudo viria abaixo. Por causa disso, pouco se importavam com o tema ‘apropriação de espaços coletivos para fins de lazer’. Andando pelas pistas recém-asfaltadas do complexo viário da Linha Lilás, nossos cicerones falavam com veemência e gesticulavam muito. Indignados apontavam as partes destruídas do casario. Na extremidade de cada uma das ruas que o novo eixo viário tinha seccionado, as ruínas sugeriam uma outrora continuidade do tecido urbano. De repente, um deles estanca no meio do asfalto e começa a recordar: ‘Aqui era a casa da minha mãe’. Com o olhar fixo na superfície para nós vazia de significados, agita os braços. Traça linhas e descreve ângulos, projetando no chão o risco de uma casa, cuja planta mal e mal conseguíamos visualizar. ‘Este era o meu

quarto; a cozinha ficava ali atrás, do lado do quarto do meu irmão.' Mais alguns passos e com a mão estendida indica outra porção indiferenciada da rua. 'Mesmo aí morava a Dona Maria, nossa vizinha. Gente boa. Cansava de nos emprestar ovos, uma xícara de açúcar, essas coisas.' Seguimos o fluxo dessa narrativa sem ousar interrompê-la. Vez que outras interjeições de admiração incentivam nosso interlocutor a prosseguir com sua descrição que, retrospectivamente, resolvemos chamar de 'geografia fantástica' do Catumbi. Em ocasiões subseqüentes fomos brindados com outros relatos parecidos. E, através deles, descobrimos uma forma peculiar do exercício da memória que tomava como objeto a própria materialidade dos espaços urbanos, restabelecendo continuidades e evocando lugares lá onde, para nós, não existia nada além de pistas de asfalto, montes de escombros e terrenos baldios. Era como se estivéssemos assistindo a uma escavação. Sem os instrumentos que esse tipo de prática costuma utilizar, mas nem por isso menos vívida e convincente. Quem resolvesse prestar atenção ao relato, veria aparecer diante de si soleiras, portas e janelas, salas, quartos de dormir, corredores e quintais, E quem tivesse dificuldade para imaginar o que lhe estava sendo apresentado, poderia resolver o problema com um simples movimento de cabeça. Bastaria que levantasse os olhos, voltando-os para o que restava do bairro e compreenderia imediatamente do que se tratava.⁵¹

No decorrer da pesquisa – que durou cerca de oito meses, sendo concluída em janeiro de 1980⁵² –, foram mapeadas e apreendidas singularidades, hábitos, tradições, locais e situações de encontro e convívio, de jogos e brincadeiras, e também de conflitos entre os habitantes, observados em suas práticas materiais e simbólicas. Procurou-se mostrar, ainda, não apenas como estes usam seus espaços, mas como também o vêem, dando oportunidade ao "outro lado" de revelar as suas razões e ordens⁵³. Deste modo, a vivência cotidiana de um microcosmo dentro de uma metrópole fornecia os subsídios, os testemunhos e as provas para se contestar as idealizações abstratas e utópicas sobre o urbano, questionando a natureza do próprio saber-fazer urbanístico.

Trata-se de falar da cidade a partir do usuário, e não a partir da perspectiva de quem, curvado sobre uma prancheta, pretende estabelecer as normas, valores, usos e traçados que a cidade

deveria ter se quisesse, realmente, ser uma cidade '*comme il faut*'. Por esse motivo, o cotidiano, com sua inevitável mistura, com suas combinações complexas, variáveis e cambiantes, devia ser a verdadeira fonte e o foco do conhecimento urbano.⁵⁴

Para captar a desejada "fala da realidade", foram combinados procedimentos de pesquisa em etnografia e em urbanismo. Assim, nos trabalhos de campo, foram feitas entrevistas com moradores e usuários dos espaços, mapas, fotografias (e, a partir delas, desenhos), além de algo até aquele momento pouco comum em se tratando de um estudo de espaços urbanos no Brasil, seja no campo do urbanismo, da sociologia ou antropologia urbanas: um registro audiovisual, feito em película de 16 mm.

A linguagem do cinema se revelou imprescindível para captar a dinâmica dos processos de usos do espaço. Melhor do que qualquer outra técnica, ela pode executar, de forma sintética e profunda, a proposta de percepção contextual dos lugares, personagens e atividades.⁵⁵



Contradições urbanas. Direção de Sérgio Péo, 1980.

Esse processo, entretanto, revelou-se problemático. Foi realizado um primeiro filme, dirigido por Sérgio Péo, intitulado *Contradições urbanas*, um média-metragem com duração aproximada de 40 minutos. Péo, ex-estudante de arquitetura e urbanismo e amigo de Carlos Nelson, na época, já era um cineasta conhecido no Rio de Janeiro, tendo dirigido, fazia pouco tempo, dois filmes tratando da questão das favelas, *Rocinha-Brasil - 77* e *Associação de moradores de Guararapes*⁵⁶. Desta vez, porém, o resultado não agradou a Carlos Nelson, que acabou não aceitando o filme, sob alegação de que Péo havia fugido da proposta da pesquisa e feito um “outro” filme, de cunho autoral⁵⁷.

Como deveria haver um filme entre os produtos finais da pesquisa (conforme o projeto aprovado pela FINEP), Carlos Nelson então convida sua amiga jornalista Maria Tereza Porciúncula de Moraes – mais conhecida como Tetê Moraes –, recém-chegada ao Brasil após cerca de dez anos de exílio nos EUA e na Europa, para fazer um segundo filme, que seria a sua estreia no cinema⁵⁸. Embora considere essa experiência “muito especial”, marcando sua volta ao país como também inaugurando uma nova fase em sua vida, como cineasta, Tetê reconhece as limitações de filmar por uma encomenda institucional:

Então, se uma instituição contrata para você fazer um filme sobre ela, ou sobre algum tema muito claro, existe um relacionamento de um filme institucional, que até certo ponto é autoral, até certo ponto não é. É autoral porque tem a visão de alguém trabalhando, não é? Determinado tema, determinado roteiro, determinado argumento. E era essa pesquisa.⁵⁹

Para evitar que a divergência com Péo se repetisse com ela, Tetê fez questão de trabalhar em conjunto com os coordenadores da pesquisa, solicitando para que o roteiro do filme fosse elaborado e assinado por eles (e ainda os colocando diante da câmera), ficando apenas com a direção. Mesmo tendo disponíveis pouquíssimos recursos financeiros⁶⁰, Tetê se recusou a simplesmente fazer uma remontagem das filmagens de Péo, voltando a filmar nos locais da pesquisa, mesmo com o trabalho de campo já finalizado⁶¹. A cineasta conta como foi a experiência de trabalhar com Carlos Nelson:

O Carlos Nelson era uma pessoa muito brilhante, muito maravilhosa, muito querida, mas ele era também uma pessoa muito centralizadora. Então, sempre queria dar palpite: faz assim, faz assado. Aí eu disse, 'peraí, Carlos, agora já tem o roteiro, deixa eu fazer o filme do jeito que deve ser'. E ele ficou lá na dele. Eu não deixei ele ficar muito dentro da filmagem. E da montagem também. Ele só viu umas duas vezes [...]. Como existia um afeto, uma amizade, uma confiança, aconteceu. Uma vez ele foi na montagem, começou a ver e a dar muito palpite, e eu falei chega, tchau.⁶²

Esse processo de filmagem e de montagem – que, segundo Tetê, teve de ser realizado num prazo muito curto⁶³ –, resultou no documentário *Quando a rua vira casa*⁶⁴, um curta-metragem de 21 minutos, exibido pela 1ª vez no IBAM⁶⁵. Com o passar do tempo, e em particular após a morte de Carlos Nelson, esse filme acabou sendo praticamente esquecido, ao contrário do livro, que cada vez mais teve sua importância reconhecida no meio acadêmico e profissional⁶⁶.

O documentário

Os primeiros instantes do filme *Quando a rua vira casa* são uma sequência de tomadas panorâmicas do Catumbi, nas quais são mostradas as favelas circunvizinhas, seus conjuntos habitacionais, a Igreja da Salette, o complexo de viadutos, o túnel Santa Bárbara e os edifícios do centro da cidade ao longe, ao som de um chorinho⁶⁷. Durante um *travelling* feito de carro diante dos imóveis demolidos, essa música é brevemente substituída por um som ruidoso de trânsito de veículos, para voltar no momento em que a câmera, mais próxima, registra o movimento do bairro e o encontro entre dois homens (Carlos Nelson e Vogel, não identificados) com o dono de um estabelecimento comercial (provavelmente um membro da Associação de Moradores), que lhes entrega um documento.



Surgem os créditos iniciais, acompanhados de uma sequência de fotos antigas do Catumbi, comentadas por vozes *off* que, conversando entre si, fazem uma breve retrospectiva dos principais episódios da história do bairro ao longo do século XX, até as recentes demolições causadas pelo plano de renovação urbana. A cena seguinte revela quem está falando: três homens sentados em torno de uma mesa coberta por fotografias, num ambiente de escritório. Não são plenamente identificados, mas, pelos nomes dos créditos, logo se sabe que são os autores do roteiro do filme e que estão, também, sendo suas personagens. “Carlos Nelson”, “Arno” e “Mello” especulam sobre as razões que levaram o poder público a promover a intervenção urbanística no Catumbi, e explicam os motivos, premissas e intenções da pesquisa. Carlos Nelson tem a palavra:

O que a gente queria mesmo era avaliar certas teorias urbanísticas sobre um tema bastante atual, as formas de praticar o lazer nas grandes cidades. O Catumbi interessava particularmente porque era julgado irre recuperável. O Catumbi teria tão pouco valor urbanístico que a solução era acabar com ele. Um lugar que, pro governo, valia muito pouco, e que pros moradores valia tanto, que eles estavam dispostos a brigar pela sua manutenção. Foi aí que nós decidimos ver como é que num lugar assim o lazer era praticado. [...] Valia a pena comparar com outros casos onde foi tudo certinho e planejado. Eu acho que a única maneira de testar a validade das teorias urbanísticas é procurar observar como funcionam na prática.⁶⁸



“Mas o Catumbi também tem áreas planejadas”, observou Mello. A conversa entre os três volta a ficar *off* e surgem imagens do conjunto habitacional Ferro de Engomar, “inspirado nos princípios do urbanismo racionalista e progressista”. “Não são os mesmos conceitos usados em Brasília?”, pergunta Vogel a Carlos Nelson, que responde afirmativamente, completando que “toda a produção urbanística e arquitetônica brasileira dos anos 50 e 60 se inspira nesse tipo de postulado”. Depois do Ferro de Engomar, seguem-se várias panorâmicas da Selva de Pedra. O comentário-conversa – tendo ao fundo uma trilha de rock instrumental “pesado” – menciona que ali foram aplicados os mesmos princípios, tratando-se de uma versão sofisticada do mesmo modelo.

Na Selva de Pedra, é feita a primeira entrevista do documentário, tomada em som direto, com ruídos do ambiente ao fundo (como também aconteceria nas outras entrevistas e depoimentos)⁶⁹. Uma moradora do conjunto (que não aparece nem é identificada, assim como o entrevistador) responde às perguntas, falando dos problemas de segurança ali existentes e demonstra não querer nenhuma aproximação ou contato com seus vizinhos, sugerindo ser essa uma coisa para gente desocupada: “Olha, eu não sou muito chegada à vizinhança não, sabe? Que eu trabalho, e [...]”. Ao final, revela o desejo de mudar-se para o Recreio dos Bandeirantes ou para a Barra da Tijuca, “aonde tem mais espaço”.





Em seguida, é mostrado novamente o Catumbi. Mais especificamente, o conjunto da rua do Chichorro, para onde foram realojadas as 72 famílias que moravam na área do Ferro de Engomar. Para resolver questões de segurança e controle, os moradores fecharam o conjunto: colocaram grade e guarita, nomearam um síndico e instituíram regulamentos. “Mudar de lugar significou, também, mudar conceitos”, diz a voz *off*. Corte para cenas de pessoas conversando numa rua tradicional do Catumbi, onde, provavelmente, foi feita a segunda entrevista, também em *off*, provavelmente com um antigo morador, que responde a uma única pergunta sobre a diferença entre morar num conjunto habitacional, que é “fechado e tem vigia na porta” e “aqui, na rua”, onde “não tem vigia, não tem nada”:

A diferença, que você sabe, em todos os conjuntos habitacionais ou em edifício, pode ser na Zona Norte, na Zona Sul, tem que existir um porteiro. Aquele porteiro, entendeu, é um guarda. Aqui não tem, porque aqui é casa e não há necessidade de vigia, porque nós somos vigias uns dos outros.⁷⁰



Carlos Nelson então menciona que a escritora Jane Jacobs diz “uma coisa parecida sobre as cidades americanas”, enquanto as imagens mostram homens jogando dominó na calçada, jovens jogando vôlei e empinando pipa, crianças

brincando nas ruas. As vozes *off* prosseguem: “O lazer está sempre presente onde houver movimento, e o espaço permite que a imaginação tome conta dele”, diz Arno. “Mas, ô Arno, você não acha que os espaços especializados demais, e planejados de forma rígida, tornam isso mais difícil?”, pergunta Carlos Nelson. “Claro. O lazer está no cotidiano. Com isso não quero dizer que não tenha regras, mas não se acerta muito com os regulamentos impostos de fora”, responde o antropólogo. É mostrada e comentada uma foto da rua Emília Guimarães, na qual se via que o lazer pode funcionar como uma “fronteira”, servindo tanto para juntar como para separar pessoas e grupos.



Volta a cena do escritório e as vozes tornam-se novamente *in*, ou seja, os comentaristas são ouvidos e também vistos. Enquanto Carlos Nelson monta com as mãos uma sequência de fotos, Vogel explica o que seria uma “rua”, uma “casa” (já em *off*, tendo ao fundo um samba, sobre imagens de quintais), e as relações entre ambos (agora escuta-se ao fundo o chorinho do início): “Sabe que uma casa às vezes vira rua? É quando o espaço privado é uma extensão do público, ou é tratado dessa forma. E há vezes em que acontece o contrário, e a rua é que vira casa”⁷¹. Cenas de crianças brincando, pessoas conversando, passando, passeando, ou simplesmente “estando” na rua.



No bar e armazém São José – exemplo de um espaço considerado pelos moradores tanto rua como casa, é feita a terceira entrevista. Nesta, diferentemente das anteriores, são vistos o entrevistado, o entrevistador (um pouco de costas) e o ambiente ou a situação onde acontece a entrevista. Perguntado como combinava “esse negócio de trabalho e lazer”, o homem responde:

Trabalho e lazer, vou te dizer. Eu combino tudo numa coisa só. Eu tô trabalhando, tô fazendo lazer. Eu tô em casa, tô fazendo lazer também. No trabalho, entorno uma cervejinha. Em casa, entorno uma cervejinha também. Tudo igual, eu misturo tudo. Meu negócio é sossego.⁷²

É dado outro exemplo de rua virando casa: uma procissão. Uma senhora idosa, que diz seu nome e se identifica como a presidente de honra da Irmandade do Divino Espírito Santo do Catumbi, dá um depoimento sobre essa festa religiosa, e finaliza reclamando que, agora, “a capela nós não temos mais, porque jogaram no chão. A prefeitura tomou a capela.” Em seguida, são mostrados mais dois depoimentos de antigos moradores: o primeiro (tomado no mesmo bar da última entrevista) manifesta-se animadamente em defesa do bairro; o segundo, revelando ter sido o primeiro presidente da associação de moradores, conta a história de mobilização e luta contra a destruição imposta pelo plano urbanístico ao Catumbi.



Enquanto a câmera circula pela feira do bairro, Arno, em voz *off*, comenta que, no final, os moradores saíram vitoriosos. “O Catumbi não vai mais abaixo, vai ser preservado. Essa história tem um *happy end*.” Carlos Nelson, entretanto, faz uma ressalva: “Mas eu acho que as coisas não são nem tão simples nem tão

separadas. Tem muito morador que tá noutra. Quer progresso, prédios altos, conjuntos fechados, muito automóvel, os viadutos e os túneis.” Surge uma sequência de desenhos de crianças, que, segundo Arno, “percebem o dilema entre o moderno e o tradicional” pelo qual passa o bairro: “Há os que querem o tempo de ontem, no espaço de ontem, e há os que querem a Zona Sul, a modernidade”. Carlos Nelson complementa:

Há também os que fazem a síntese, uma espécie de Catumbi em processo onde procuram harmonizar as novidades com o resto que já existia. Cidades não podem ser museus. Por que tem de ser vivas, dinâmicas, tem de ser criativas, tem de permitir a mudança. Acho que isso tem muito a ver com a idéia de liberdade. Nunca houve planejador que conseguisse resolver isso na teoria, ou trabalhando como técnico. (Cenas de crianças em várias formas de recreação, junto ao viaduto). O planejador nem sonhou que esse espaço seria algo mais que um estacionamento, ou que as rampas do viaduto iriam virar uma espécie de parque.⁷³



Em seguida, a última fala do documentário (de Vogel, em voz *off*) revela um otimismo diante da possibilidade dos habitantes continuarem a produzir os seus espaços, a despeito das ações e intervenções no sentido contrário que tentam lhes impor técnicos, governantes e especuladores. Basta, sobretudo, acreditarem, cotidianamente, que são capazes de fazê-lo: “No fundo, é um problema de poder. Acho que, no final das contas, as pessoas continuarão mandando em seus espaços, simplesmente porque acreditam que podem fazer isso todos os dias”. No livro, diferentemente, é evitado esse tom otimista, dando ênfase à proposta de reorientação da prática urbanística, sendo concluído com o seguinte texto:

Se o mundo urbano é um equipamento potencial de lazer, quanto mais complexo e diversificado, tanto mais plenamente pode ser apropriado para este fim. Planejar espaços para fins de lazer não é construir campos de futebol, ciclovias, ou criar áreas verdes. É cultivar um meio urbano cujas ruas permitam jogar uma “pedrada”, andar de bicicleta, ou simplesmente passear à sombra. O planejar é cultivar no sentido primeiro da palavra; acompanhar o dia-a-dia, intervir dia-a-dia na escala do dia-a-dia.⁷⁴

A partir da comparação entre esses dois finais, pode se deduzir que, como pretendiam os coordenadores, o livro se destina mais ao meio acadêmico e profissional, principalmente no campo da arquitetura e urbanismo, enquanto o documentário teria como público-alvo os habitantes da cidade. Seria um instrumento para, antes de tudo, motivá-los a continuarem lutando por seus espaços, apesar de todas as dificuldades enfrentadas. Para deixar o habitante-espectador ainda mais motivado, o filme termina em um clima de alegria e de festa, mostrando cenas do tradicional carnaval de rua do Catumbi, ao som da música *Mambembe*, de Chico Buarque, em versão instrumental.



Portanto, se considerássemos apenas o conteúdo abordado, o filme dirigido por Tetê Moraes corresponderia à proposta da pesquisa, baseando-se, de fato, nas ideias apresentadas no livro sobre certos processos urbanos e sua relação com a prática urbanística. Por isso, foi reconhecido e aceito por Carlos Nelson, que o apresentava em congressos, encontros e escolas de arquitetura e urbanismo. Essa experiência ainda o estimulou, na sequência, a promover a realização de outros documentários com fins educativos pelo IBAM, e das duas pesquisas sobre a produção audiovisual que abordava o meio urbano existente no Brasil.

Entretanto, um conteúdo não deve ser analisado apenas de maneira isolada, pois é indissociável da maneira pela qual é expresso⁷⁵. O discurso do documentário, ou de qualquer outra forma de expressão audiovisual, pelo qual é apresentado seu ponto de vista sobre o tema abordado, não é apenas o que é dito e mostrado, inclui também as articulações entre o que é dito e mostrado. Este discurso se produz, portanto, pela seleção e arranjo de todos os componentes sonoros e visuais, isto é, na “elaboração de uma lógica organizadora para o filme”⁷⁶. Sendo assim, pela forma como está organizado, em *Quando a rua vira casa*, a relação entre forma de expressão e de conteúdo revela-se problemática. Trata-se, resumidamente, da tentativa contraditória de, através de uma forma documentária orgânica, afirmar a cidade como um ambiente cristalino.

O documentário se desenvolve tendo como eixo condutor o comentário-conversa entre os pesquisadores, ora *off*, ora *in*. São três vozes que conversam de maneira relativamente amistosa entre si, numa informalidade que deveria atrair a atenção do espectador para o que estava sendo dito, sobretudo aquele não habituado a discursos técnicos ou científicos. Entretanto, não há espontaneidade: a conversa se revela forçada e artificial, como se tratasse de uma encenação, um texto ensaiado por atores inexpressivos; ou então, de uma situação um tanto constrangedora, na qual os participantes estão pouco à vontade.

Em relação ao tema abordado, os comentaristas-pesquisadores demonstram, além de um profundo conhecimento (tanto em seu nível macro, quanto no micrológico), um grande envolvimento, e mesmo paixão (principalmente Carlos Nelson), diante do qual não escondem uma tomada de posição, o seu próprio ponto de vista – aliás, Carlos Nelson considerava a postura de neutralidade ou isenção do pesquisador uma posição “falsa e desonesta”, e mesmo “anti-científica”⁷⁷. Entretanto, não há, no documentário, outros pontos de vista. Embora outras pessoas falem no filme, a fala dos comentaristas é preponderante, estendendo-se ao longo de todo o filme. São eles que apresentam e explicam as imagens, orientando a reflexão do espectador para o que está sendo visto – daí que o tom por demais didático das explicações faz a conversa parecer, muitas vezes, uma aula.

Por sua vez, as falas dos moradores são muito curtas e aparecem poucas vezes, na forma de depoimentos e entrevistas (seis ao todo), sempre inseridas nos intervalos do comentário. Servem, basicamente, para complementá-lo ou justificá-lo, corroborando a sua autenticidade, a sua veracidade⁷⁸. As pessoas acabam limitadas a responder ou testemunhar sobre o que lhes foi perguntado ou solicitado – e, mesmo dentro desse pequeno espaço que lhes é concedido, algumas conseguem demonstrar uma grande capacidade de improvisação. Entretanto, não há espaço livre para o advir de um ato de fala no qual, em vez de reproduzir as ficções pessoais ou as alheias, passariam a ficcionalizar por si próprias, a “fabular”⁷⁹.

Também não há, no filme, nenhum tipo de desafio ou confronto, verbal ou não-verbal, entre a equipe de pesquisa e os habitantes⁸⁰, tampouco diálogo ou interação recíproca. Aliás, em relação aos espaços observados e suas personagens – mesmo se for o Catumbi e sua gente –, os comentaristas-pesquisadores não demonstram a proximidade ou a intimidade que deve sempre caracterizar as experiências compartilhadas de campo, ao contrário, aparentam um distanciamento e uma exterioridade típicas de um técnico de gabinete, de um cientista de laboratório ou de um professor em sala de aula, posturas sempre bastante criticadas por Carlos Nelson e que não apareciam no livro. Ajuda a passar essa impressão o fato da conversa não acontecer em nenhum dos locais onde foi feita a pesquisa, mas num ambiente isolado, fechado e formal (uma sala do IBAM), com os comentaristas aparecendo sempre sentados numa mesa, como se estivessem numa reunião de trabalho (e de fato estavam). Outra diferença significativa entre o livro e o filme é a ausência de autorreflexividade: embora sejam colocados como personagens, os comentaristas nunca se colocam em questão ou sob análise, nem também falam de si próprios⁸¹.

Portanto, embora esse formato de conversa significasse uma alteração na forma mais tradicional de comentário – uma voz única, formal e impassível dirigindo-se diretamente ao espectador –, pela maneira como funcionou no filme, essa alteração não implicou numa ruptura com essa forma, mas numa simples variação, no caso, uma flexibilização. Mesmo mais implícita e sutil, não desapareceu a “voz da autoridade”, marca da produção documentária pelo menos até a década de 1950 (mas até hoje utilizada, principalmente nos

documentários educativos e na televisão), quando os propósitos didáticos eram a justificativa para o uso de uma “[...] narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante”, e que, mesmo podendo ser poética e evocativa, costumava se impor aos elementos visuais⁸².

No Brasil, como vimos⁸³, esse tipo de comentário reinou até os anos 1960, auge do que Bernadet definiu como “modelo sociológico”. Nos documentários desta corrente, a personagem fala de sua própria vivência cotidiana – a “voz da experiência”, cabendo exclusivamente ao comentarista – a “voz do saber” – desvendar, de fora da experiência, a sua significação profunda, fazer generalizações, tirar conclusões⁸⁴. Portanto, se a versão escrita da pesquisa possuía um cunho antropológico, a documentária, diferentemente, filiava-se a esse modelo “sociológico” – que inviabiliza que a alteridade surja através do filme, mesmo que esta seja a sincera intenção do realizador:

Se os cineastas ligados a esse modelo não podiam fazer emergir o outro, não é que não quisessem, nem por falta de interesse pelo outro. É que não podiam: a linguagem impedia. Essa linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das idéias, dos fatos que tende a excluir a ambigüidade, essa linguagem impede a emergência do outro. É preciso que essa linguagem se quebre, se dissolva, estoure, não para que o outro venha a emergir, mas que pelo menos tenha essa possibilidade.⁸⁵

Em *Quando a rua vira casa*, todas as associações e encadeamentos entre imagens e/ou sons se correspondem e convergem, organicamente, para a produção de um sentido único do que é apresentado como “a realidade”. Não se quer perturbar ou desorientar o espectador, mas conscientizá-lo, sensibilizá-lo e, conseqüentemente, ganhar a sua adesão à causa do filme. Por isso, tudo é dito e mostrado de forma direta, objetiva e unívoca, sem divergências, contradições, dúvidas, vacilações, oscilações, ambigüidades, variações de sentido, enfim, tudo o que, caracterizando um sistema aberto, cria alteridade, multiplicidade e complexidade, tão valorizadas pelos pesquisadores quando se referem ao ambiente urbano⁸⁶. Além disso, essa organização coerente e coesa, presa

a esquemas convencionalizados – reproduzindo um sistema rígido e fechado –, “em árvore”, “não nos dá folga”⁸⁷, como também não permite as falhas e fugas que, por sua vez, tornariam possíveis metamorfoses e devires⁸⁸.

Assim, chega-se facilmente à conclusão de que a cidade real, autêntica e verdadeira seria aquela apresentada pelo filme, comprovando a cidade idealizada pelo urbanismo racionalista ou progressista como sendo da ordem da ilusão, da ficção, uma mentira. Nessa perspectiva, o documentário pode ser usado como um argumento ou evidência para contestar essa prática dominante do urbanismo e reivindicar a sua superação ou transformação. Entretanto, ele próprio não seria um agente, um fator catalisador desse processo. Pior, ao seguir – como o urbanismo que tão bem critica – um regime orgânico, cuja organização arborescente também se funda em um ideal de verdade, estaria trabalhando em sentido contrário.

Temos aqui a tentativa paradoxal de combater um discurso de poder até então hegemônico no urbanismo, que impõe aos habitantes suas ficções, seus modelos de verdade sobre o meio urbano – e colaborar para se cultivar ali um fazer cristalino, compartilhado e dialógico, com um discurso da mesma forma fechado, autoritário e que se coloca como verdadeiro. Portanto, inexplicavelmente, foi totalmente esquecido que a forma documentária interferiria substantivamente na produção de sentido daquilo que é dito e mostrado, e, portanto, para se saber, realmente, o que se está fazendo, é imprescindível conhecê-la a fundo; e que, assim como o campo do urbanismo, o campo do documentário é fundamentalmente um campo político, de modo que existiriam abordagens que agem a favor dos sistemas e ordens dominantes, reproduzindo seus discursos de poder, e outras (mais raras) que servem para miná-los, instaurando um contradiscurso, isto é, um discurso de minoria, às vezes de apenas um, mas sempre com várias cabeças, várias vozes, várias falas⁸⁹.

Entretanto, mesmo com todos esses problemas e limitações, o documentário *Quando a rua vira casa* tem uma grande importância para o campo do urbanismo. Trata-se da experimentação de um novo meio para se exercer a prática, ou melhor, de uma ferramenta para um outro tipo de prática – e toda experimentação é, ao mesmo tempo, uma aprendizagem e uma aventura, envolvendo necessariamente erros e riscos. É também a abertura de um caminho, que sabemos teria de ser tortuoso, divergente e contraditório, ou não seria⁹⁰.

Deixa claro, ainda, que a efetivação do urbanismo como prática cristalina só será possível se, além de mudarmos radicalmente as ideias que orientam suas ações, também modificarmos as formas pelas quais estas ideias serão produzidas e expressas. Dever-se-á colocar em questão ou em crise não apenas uma verdade, mas a verdade como modelo, substituindo todo discurso veraz – que Deleuze acusa ser sempre o discurso dos grupos dominantes, dos “senhores” –, por um “discurso indireto livre”, pelo qual as minorias expressem “a impossibilidade de viver sob uma dominação”⁹¹.

Assim, seja no campo do urbanismo ou no do documentário, o discurso sobre a cidade, bem como as práticas que lhe são correspondentes, adquiririam a forma de um intenso diálogo, sendo construídas “pouco a pouco” por trocas mútuas, e manifestando composições complexas, heterogêneas, ambíguas e permanentemente cambiantes; portanto, da mesma natureza dos processos e movimentos que queremos encontrar, com cada vez mais frequência, no cotidiano urbano, em particular na relação que os habitantes estabelecem consigo, entre si e com o meio em que vivem.

Notas

¹ Lina Bo Bardi foi uma das raras vozes no Brasil que, antes de Carlos Nelson, criticaram o urbanismo funcionalista, rumo a uma abordagem cristalina – e que, como ele, percebeu a riqueza criativa das manifestações populares e nas artes de modo geral. No primeiro editorial da sua página dominical *Olho sobre a Bahia*, publicado em 07/09/1958 no jornal soteropolitano *Diário de Notícias*, ela escrevia: “Planificar, sanear, antes que a especulação imobiliária, fantasiada de filantropia, transforme as casas humildes, as ruas, as praças, o ambiente onde se desenvolve uma vida pobre, mas rica de fermentos vivos, de realidades pulsantes, em uma massa amorfa, mortificada e mortificante, o que obriga uma humanidade disvirilizada pela incompetência, pela subcultura, pelo desconhecimento dos valores humanos, a esquecer-se de si mesma, no desânimo de uma realidade fictícia, imposta por pseudo técnicos, pseudo urbanistas, pseudo arquitetos. Arquitetos, urbanistas, precisamos defender-nos da invasão do Qualquer. [...] Acreditamos nos técnicos, nos urbanistas, nos arquitetos, mas é dever fundamental dos técnicos, dos urbanistas, dos arquitetos, estudar e compreender, no seu profundo sentido espiritual, aqui o que se poderia chamar a alma de uma cidade: sem essas premissas, uma planificação, um plano de urbanização serão um esforço estéril e pior uma colaboração com o rolo compressor da especulação”. (BO BARDI, 1993. p. 130)

- ² SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; VOGEL, Arno. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Rio de Janeiro: IBAM, 1981. p. 142.
- ³ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 27.
- ⁴ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. Como e quando pode um antropólogo virar arquiteto? In: VELHO, Gilberto (Org.). *O desafio da cidade*, 1980. p. 38.
- ⁵ No final de 1964, as favelas passaram a ocupar grande espaço na mídia, não apenas pelos enormes estragos causados pelas fortes chuvas, chamando a atenção para as suas precárias condições, mas pela resistência de uma favela à tentativa de remoção pelo então governador Carlos Lacerda, para as vilas construídas com financiamento da Aliança para o Progresso (Vila Aliança e Vila Kennedy). A favela em questão era, justamente, Brás de Pina. Um pouco antes, os cariocas haviam assistido ao espetáculo de uma favela queimando em chamas por uma noite inteira, o morro do Pasmado, em Copacabana, a primeira a ser removida. O incêndio seria o símbolo de uma nova era que se pretendia inaugurar: Lacerda, lembrando as ideias de Mattos Pimenta na década de 1920, prometia a extinção de todas as favelas do Rio, oferecendo a seus moradores casas seguras, “modernas” (e muito distantes dos locais aonde moravam, a valiosa Zona Sul), das quais seriam “proprietários”. (SANTOS, 1980, p. 32-33)
- ⁶ SANTOS, 1980, p. 40-41.
- ⁷ SANTOS, 1981b, p. 45.
- ⁸ Em 1966, Lacerda é substituído por Negrão de Lima – último governador eleito por voto popular e direto –, que, durante a campanha, havia explorado a truculência e o autoritarismo de Lacerda contra as favelas, comprometendo-se a parar com as remoções e buscar alternativas. Entretanto, não só Negrão se viu obrigado a não fazer nada pela ditadura militar, como esta retomaria as remoções, através da CHISAM. Entre 1968 e 1971, cerca de 28% da população favelada tinha sido retirada do Rio para a Cidade de Deus.
- ⁹ Esta iniciativa foi precursora do Programa Favela-Bairro, implementada pela prefeitura carioca nos anos 1990.
- ¹⁰ Até sua extinção, em 1975, a Codesco havia conseguido realizar o plano de urbanização em Brás de Pina, outro executado pela metade em Morro União, um projeto para Mata Machado, e estudos preliminares para outras dez favelas. Como foi mencionado no subtítulo *O documentário e o urbanismo*, o projeto para Guararapes não foi levado adiante, alegando-se problemas insolúveis de geotecnia.
- ¹¹ Em visita ao Rio de Janeiro em 1968, Turner faz um comentário que teve grande repercussão, tornando-se uma bandeira na luta contra a erradicação de favelas: “Mostraram-me soluções que são problemas, e problemas que são soluções”.
- ¹² Tipo de urbanismo participativo surgido nos países anglo-saxões no início dos anos 1960, que tinha entre seus princípios a compreensão do espaço a partir de como ele é vivido e apreendido pelos seus usuários, de forma a subsidiar as propostas urbanísticas, e o compartilhamento de decisões entre especialistas e habitantes. A descrição e a crítica dessa prática está em Robert Goodman. (1977).
- ¹³ SANTOS, 1981b, p. 64.

- ¹⁴ A “rendição” à antropologia mostrou-se inevitável: em 1974, Carlos Nelson acaba ingressando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, sendo sua dissertação de mestrado a base do livro *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*.
- ¹⁵ SANTOS, 1980, p. 42-43. Praticamente no mesmo momento em que acontecia a urbanização de Brás de Pina, iniciava-se, em Bruxelas, um projeto igualmente radical e inovador contando com participação de moradores, o da Faculdade de Medicina da Universidade de Louvain, a “Memé”, conduzido por Lucien Kroll.
- ¹⁶ Como dissemos antes, essa reflexão de Carlos Nelson se aproxima do pensamento de Turner, e também do de Lina Bo Bardi sobre as manifestações populares do Brasil, que não apenas deveriam ser respeitadas, como servir de referência para um novo “fazer” artístico.
- ¹⁷ SANTOS, 1981b, p. 24, grifo do autor.
- ¹⁸ SANTOS, 1980, p. 52-54.
- ¹⁹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. p. 97-102. Em *A invenção do cotidiano*, Certeau havia definido essas práticas desviantes dos habitantes ordinários descritas por Carlos Nelson – que só podem ser percebidas numa análise microscópica de cada situação (daí a importância da antropologia, com todo seu interesse no detalhe, no particular) – como “táticas”, artes e astúcias do fraco contra o forte, enquanto a “estratégia” seria a prática do urbanista.
- ²⁰ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *A cidade como um jogo de cartas*. Niterói: EDUFF; São Paulo: Projeto Editores, 1988a
- ²¹ Para jogar a cidade, os habitantes ou “agentes do desenvolvimento urbano”, divididos em três grupos – o “governo” (políticos, técnicos e funcionários), as “empresas” (indústria, comércio, serviços) e a “população” (grupos de vizinhança, filiação política e religiosa, profissão, parentesco, afinidades etc.) –, deveriam “dominar as regras estruturais e se acertarem quanto à sua aplicação”: governo propondo e fazendo cumprir as leis, as empresas ou grupos de capital investindo recursos, e a população exercendo pressões por seus direitos. Carlos Nelson acreditava que a democracia das cidades dependeria tanto do “conhecimento dos princípios através dos quais os espaços se formam e são ocupados” pela população, como pela capacidade desta “participar de forma ativa nas decisões, negociando direitos e vantagens”. Em suma, só poderia haver um “jogo limpo” se “cada um souber o que são suas cartas, o quanto valem e tiver domínio sobre as próprias jogadas”. Só assim os habitantes se verão realmente envolvidos, desejarão participar e terão prazer de se sentirem responsáveis pela sua cidade. Quanto ao arquiteto-urbanista, caberia acompanhar cada partida com interesse, e, no papel de mediador, procuraria esclarecer dúvidas e, à medida que constatasse a superação de estatutos e modos de agir, aconselharia a atualização dos mesmos. (SANTOS, 1988a, p. 50-5, 155)
- ²² SANTOS, 1988a, p. 67. Essa afirmação é uma chave para entender o próprio Carlos Nelson, que, segundo contam Maria Laís Pereira da Silva e Isabel Cristina Eiras, suas amigas e colaboradoras, tinha, contraditoriamente, uma personalidade muito forte e exibida, em diversas situações, uma tendência autoritária; extremamente vaidoso, gostava de polêmicas e embates, às vezes bastante acalorados. Maria Laís: “O Carlos Nelson era uma pessoa muitas vezes autoritária, tinha essa contradição: um grande *feeling* democrático e de justiça com um viés que se mostrava autoritário. No Centro (de Pesquisas Urbanas, do IBAM, que chefiava), todos os trabalhos eram lidos e discutidos por ele, não saía nada sem sua leitura – senti uma grande diferença depois de sua morte, em 1989. Ele era o

- interlocutor teórico e prático de todo mundo, sugeria alterações de redação, perguntava, criticava. Obsessivo, fazia controle de qualidade; se achava bom, divulgava, mesmo sem concordar muito. Fazia parte de suas contradições. Acabou formando as pessoas, deixando uma marca". (FREIRE; OLIVEIRA, 111,113,124)
- ²³ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. Condomínios exclusivos: o que diria a respeito um arqueólogo? *Revista de Administração Municipal*, Rio de Janeiro, n. 160, p.6-29, jul./set.1981a. p. 27.
- ²⁴ SANTOS, 1981b, p. 16.
- ²⁵ SANTOS, 1981b, p. 21-22.
- ²⁶ SANTOS, 1981a, p. 24-25, grifo do autor
- ²⁷ Fenômeno, entretanto, que não se reduz à cidade, manifestando-se em outras esferas da sociedade urbana brasileira. Um dos sintomas disso é a força que vem ganhando, nas últimas décadas, o discurso identitário no país, utilizado não mais só pelos grupos dominantes, mas também pelas "minorias".
- ²⁸ SANTOS; VOGEL, 1981, p. 9.
- ²⁹ SANTOS, 1981b, p. 9.
- ³⁰ As duas pesquisas já foram comentadas no subtítulo *O documentário e o urbanismo*.
- ³¹ SANTOS, Carlos Nelson (Coord.). *Videografia do habitat*. Rio de Janeiro: IBAM, 1987. p. 29,31-32,37.
- ³² Vimos no subtítulo *O documentário e o urbanismo* deste trabalho que, antes dele, outros já o haviam feito, como Maria Elisa Costa em *Brasília, planejamento urbano* (1964), Luis Saia em *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), e Ermínia Maricato em *Fim de semana* (1976) e *Loteamento Clandestino* (1979).
- ³³ "As primeiras investidas que fizemos na favela do Catumbi e nossa atuação na FAFEG davam sozinhas para elaborar outra etnografia. Basta dizer que, no Catumbi, tentávamos aplicar os métodos de levantamento topográfico que havíamos aprendido na Universidade e levamos dois meses brigando com um teodolito para, ao final, conseguir mapear cinco barracos! Era desanimador [...]". (SANTOS, 980, p. 43)
- ³⁴ Paradoxalmente, o mesmo governo de Negrão de Lima que tentava destruir o Catumbi e expulsar seus moradores, ao mesmo tempo esforçava-se para garantir a permanência da favela Brás de Pina.
- ³⁵ Carlos Nelson mostra que o próprio Estado, já com intenções de fazer investimentos no bairro, tratou de impedir, através da legislação, melhorias e transformações nos imóveis, provocando ali uma decadência artificial. Quando o plano ficou pronto, essa decadência foi usada como pretexto para "limpar" o bairro. (SANTOS, 1980, p. 55)
- ³⁶ SANTOS; VOGEL, *Quando a rua vira casa*, 1981, p. 8-9.
- ³⁷ O reconhecimento da cooperativa pelo BNH, quebrando suas próprias diretrizes e aceitando as reivindicações da população, foi considerada uma vitória pelos moradores do Catumbi, e abriu um precedente que resultou na modificação do estatuto do órgão sobre as Cooperativas Habitacionais para todo o país, passando a incluir, também, as cooperativas de caráter local. (SANTOS, 1980, p. 162-163)

- ³⁸ Na área conhecida como “Ferro de Engomar”, próxima à saída do túnel e de onde haviam saído os despejados, foram construídos conjuntos para famílias de classe média (de bancários, securitários, militares etc.). Embora fossem “forasteiros” e estranhos ao Catumbi, esses novos moradores, provenientes de outros bairros, não eram vistos de forma negativa ou estigmatizada pelos moradores antigos, como acontecia com os favelados que ocuparam os imóveis abandonados, tratados como “intrusos” ou “invasores”.
- ³⁹ O CATUMBI apud SANTOS, 1981b.
- ⁴⁰ SANTOS, 1981b, p. 164. O jornal foi um veículo importante para manter a mobilização dos moradores até 1975, quando sua publicação foi interrompida, após 51 edições.
- ⁴¹ SANTOS, 1981b, p. 189. Em 2001, Marco Antônio Mello apresentou e discutiu o filme (recuperado por ele) com membros da Associação dos Moradores do Catumbi. Carlos Nelson menciona ainda que foi realizado, também na década de 1970, um outro filme sobre a luta dos moradores do Catumbi, feito por mestrandos do curso de Planejamento Urbano da COPPE/UFRJ.
- ⁴² SANTOS, 1981b, p. 168-169.
- ⁴³ CASÉRIO apud SANTOS, 1981b, p. 169. Diferentemente de Brás de Pina, Carlos Nelson teve, nesse trabalho, um papel secundário – estava nas vésperas de viajar para os EUA. Quem se ocupou dele foram principalmente Sylvia Wanderley e Fernando Casério de Almeida, que, voltando a morar no Rio, havia se integrado à Quadra
- ⁴⁴ SANTOS, 1981b, p. 169.
- ⁴⁵ SANTOS; VOGEL, 1981, p. 191.
- ⁴⁶ SANTOS, 1981b, p. 21. Em 1980, “[...] as opiniões de técnicos e especialistas, os filmes, as teses, a coleção do jornal, a tarimbada diretoria, a assistência de vários amigos, alguns dos quais dentro do próprio governo”, tudo foi usado pelos moradores para ganhar o apoio do novo prefeito, Israel Klabin, que mostrava-se desejoso de colaborar com os movimentos populares. E, assim, conseguiram uma decisiva vitória: através de um decreto municipal, datado de 13/03/1980, o Catumbi foi transformado em Área de Preservação Ambiental (usando, pela 1ª vez, o dispositivo criado pelo Plano Urbanístico Básico do Rio de Janeiro, de 1977), garantindo a preservação do que ainda restava do bairro. Logo depois do decreto, Klabin renunciou por atritos com o governo federal, mas Julio Coutinho, que assumiu a prefeitura com sua saída, manteve sua decisão. (SANTOS, 1981b, p. 191,197)
- ⁴⁷ SANTOS; VOGEL, 1981, p. 7.
- ⁴⁸ A favela foi uma das muitas removidas pela CHISAM, no final da década de 1960, sendo destruída por um incêndio. Entretanto, bem antes da erradicação, uma parte dos moradores havia sido relocada para a Cruzada de São Sebastião, um conjunto habitacional localizado ao lado da Selva de Pedra.
- ⁴⁹ Embora a Selva de Pedra atendesse a todos os requisitos, os autores confessam terem percebido, ao final da pesquisa, que os novos empreendimentos surgidos com a urbanização da Barra da Tijuca seriam mais indicados à comparação com o Catumbi, correspondendo melhor à definição de “condomínio exclusivo”. (SANTOS; VOGEL, 1981, p.110-111)
- ⁵⁰ A etnografia de qualquer espaço urbano deveria ser não apenas a descrição densa de um ambiente sócio-físico, como indicaria Clifford Geertz, mas também a identificação

dos comportamentos residentes e utentes a partir de um determinado suporte espacial. (SANTOS; VOGEL, 1981, p. 23)

⁵¹ MELLO, Marco Antônio; VOGEL, Arno. Sistemas construídos e memória social: Uma arqueologia urbana? *Revista de Arqueologia*, Belém, v. 2, n. 2, p. 46-50, jul./dez. 1984. p. 46-48. A partir dessa experiência “curiosa e inusitada”, surgiu a proposta de uma “Arqueologia Urbana”, ou seja, uma investigação sobre o meio urbano segundo uma perspectiva arqueológica. Considerando as cidades como “verdadeiros sistemas de memória”, em incessante tensão e transformação – “sem resultado definitivo para esse devir, a não ser que ele seja bruscamente interrompido” –, Mello e Vogel pretendem voltar a Arqueologia Urbana não apenas para “o registro curioso de uma realidade urbana cambiante”, mas para a apreensão das “correlações sociológicas que, em cada época, articularam a totalidade urbana”, preocupando-se com “o levantamento historicamente escalonado de conjuntos do sistema construído das cidades e de sua alocação funcional em diferentes momentos de sua existência”. A Arqueologia Urbana, acreditam, pode nos ensinar muito, “não só a respeito das práticas do dia-a-dia, mas também a respeito dos sonhos e da imaginação, das artes do fazer e do viver de uma sociedade” (MELLO; VOGEL, 1984, p. 49-50).

⁵² O texto do livro – um relatório constituído pela descrição do processo de pesquisa seguida da análise teórica dos levantamentos – ficaria pronto cinco meses depois, em junho de 1980.

⁵³ SANTOS; VOGEL, 1981, p. 7,9.

⁵⁴ SANTOS; VOGEL, 1981, p. 7,9.

⁵⁵ SANTOS; VOGEL, 1981, p. 7,9.

⁵⁶ Ambos foram comentados nos subtítulos *A cidade nos documentários* e *O documentário e o urbanismo* deste trabalho.

⁵⁷ O grande desentendimento em torno desse filme acaba sendo resolvido através de um acordo jurídico entre as partes. Ficou acertado que os negativos ficariam com o IBAM (como “material de arquivo”), enquanto Péo receberia uma cópia. Resultou que muitas tomadas foram reutilizadas em *Quando a rua vira casa*, ao passo que *Contradições urbanas* – que revira as tradições do documentário didático-institucional ao flertar com o cinema experimental – permanece até hoje inédito.

⁵⁸ Tetê conta que havia estudado cinema durante o exílio, e dirigido, de forma experimental, alguns filmes educativos. Após *Quando a rua vira casa*, realizou vários outros documentários, como o premiado *Terra para Rose* (1987) e o recente *O Sol – Caminhando contra o vento* (2006).

⁵⁹ Informação verbal de Tetê Moraes. Depoimento à autora, em 13 jun. 2006.

⁶⁰ A verba que havia sido reservada para o filme fora quase toda gasta na primeira produção. Tetê acabou tendo de solicitar à Embrafilme recursos complementares para finalizá-lo, que conseguiu.

⁶¹ Mas como foi dito em nota anterior, ao final, muitas filmagens de Péo foram aproveitadas no filme.

⁶² Informação verbal de Tetê Moraes. Depoimento à autora, em 13 jun. 2006

⁶³ Além de Tetê na direção, a equipe técnica principal do filme contava com Fernando Duarte na direção de fotografia, Cristiano Maciel no som e Dominique Paris na montagem.

- ⁶⁴ Segundo Tetê Moraes, Carlos Nelson queria que o filme, assim como o livro, se chamasse *A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Achando que este título ficaria horrível para um filme, Tetê sugeriu como alternativa *Quando a rua vira casa*, que Carlos Nelson gostou e acabou adotando também para o livro. Depoimento à autora, em 13 jun. 2006.
- ⁶⁵ Foram feitas duas cópias do filme em 16 mm, uma para o IBAM, a outra para a Embrafilme. Um pouco depois, foi feita uma cópia em VHS, através do IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba.
- ⁶⁶ Em 2001, em uma de suas raras exposições ao longo desses anos, o filme foi apresentado no 12º Festival Internacional de Curta -Metragens de São Paulo.
- ⁶⁷ *Tempo de criança*, de autoria de Dilermando Reis, interpretado por Turíbio Santos e conjunto Choros do Brasil.
- ⁶⁸ Comentário do filme *Quando a rua vira casa*.
- ⁶⁹ Quase todas as entrevistas e depoimentos que aparecem no filme foram feitas por Péo e sua equipe.
- ⁷⁰ Comentário do filme *Quando a rua vira casa*.
- ⁷¹ No livro, também é tratada essa questão da perda de fronteiras, da ausência de oposições ou distinções entre casa e rua – e também entre público e privado, dentro e fora, masculino e feminino, trabalho e lazer, apontando, portanto, para a existência de um processo cristalino, de passagens e trocas recíprocas entre duas categorias. Entretanto, em nenhum momento aparece, no corpo do texto, a expressão “Quando a rua vira casa” (ou sua inversão “Quando a casa vira rua”), embora ambas estejam presentes no comentário do filme. Tetê Moraes me esclareceu essa dúvida: a expressão surgiu dela própria durante a realização do filme, quando o texto do livro já estava pronto. Por isso, ela só pode ser incorporada como título, em substituição ao título original, *A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro* (que acabou como subtítulo).
- ⁷² Comentário do filme *Quando a rua vira casa*.
- ⁷³ Comentário do filme *Quando a rua vira casa*.
- ⁷⁴ SANTOS; VOGEL, 1981, p.142.
- ⁷⁵ GUATTARI, *Caosmose*, 1993, p. 36. Os próprios Carlos Nelson e Vogel entendiam que forma e conteúdo são elementos inseparáveis, “a não ser na visão filosófica clássica que é dualista, reconhecendo, como separadas, essência e existência”. (SANTOS; VOGEL, 1981, p.142)
- ⁷⁶ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papirus, 2005a, p. 76; NICHOLS, Bill A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005b. v. 2. Chama a forma de expressão do discurso documentário de “voz”.
- ⁷⁷ SANTOS, 1981b, p. 26.
- ⁷⁸ BERNADET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 15,17-18.

⁷⁹ DELEUZE, *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 264.

⁸⁰ Embora tivesse havido pelo menos um momento de grande tensão com os moradores do Catumbi, justamente por causa do registro cinematográfico, quando a equipe de cinegrafia da pesquisa começa a filmar e a fotografar uma pichação na fachada do salão-de-beleza, fruto do conflito entre o dono do estabelecimento e os “peladeiros” da rua. Os moradores temiam, sobretudo, que essa filmagem, e sua posterior divulgação (supostamente em jornais e televisão) estragasse a imagem de “grande família” do bairro, importante naquela situação delicada em que se encontravam. Omitido no filme, esse episódio está descrito e comentado com detalhes no livro, e serviu para compreender algumas regras de convivência cotidiana daquele grupo: “As reações a essa forma de registro foram de muitos tipos. Algumas, veementes, acusaram-nos de estarmos mexendo no que não conhecíamos. De estarmos prejudicando as pessoas, divulgando levemente os problemas da rua. ‘Esse assunto é nosso’, diziam. Alguns ameaçaram até não ‘dar mais material para as matérias’ que, como julgavam, ainda, deviam ser destinadas aos jornais ou a alguma estação de tevê. Foi difícil contornar o clima que se criou a partir daí. Os moradores olhavam, das janelas e das portas das casas para a cena da filmagem. Os spots iluminando a fachada do salão, atraíam a atenção de todos para os palavrões que desacatavam a moral do proprietário. Do bar (o Armazém São José), os frequentadores observavam a cena. Uns faziam de conta que nada estava acontecendo. Outros protestavam contra o registro porque ‘ia criar problemas’. Outros ainda começaram a tecer extensos comentários sobre o episódio. Diante de nossos olhos, estava se representando um drama social. Foi ele que nos alertou para a maneira peculiar de fazer política na rua. [...] A nossa presença complicava ainda mais as coisas. Nós representávamos outra arena, com alto poder de comunicação como pensavam aqueles que ainda acreditavam que éramos profissionais da imprensa ou da televisão. Registrar em filme e fotografia a pichação da fachada do salão-de-beleza, equivalia a entrar no jogo de seu proprietário, que aliás, fez questão de dar entrevista a respeito. Sua versão dos acontecimentos baseava-se na retórica das evidências. Bastava ver para convencer-se dela. A apreensão de todos os demais, diante da filmagem e da gravação, era clara” (DELEUZE, 2005, p.106-110)

⁸¹ No livro, os pesquisadores descrevem todo o processo de realização da pesquisa, comentando as situações observadas e vivenciadas por eles e como se inseriam/interferiam nelas. A partir dessas experiências no campo, foram feitas as análises e tiradas as conclusões. No documentário, é mostrada apenas essa última parte.

⁸² NICHOLS, 2005b, p. 48. Esse tipo de documentário foi comentado no subtítulo *A forma documentária* deste trabalho.

⁸³ Ver *A forma documentária*.

⁸⁴ BERNADET, 2003, p. 18.

⁸⁵ BERNADET, 2003, p. 214.

⁸⁶ SANTOS; VOGEL, 1981, p. 128-129.

⁸⁷ BERNADET, 2003, p. 32.

⁸⁸ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*: a palavra no plural. São Paulo: Escuta, 2001. p. 132; DELEUZE, 2005, p. 202.

⁸⁹ DELEUZE, 2005, p. 266. Para o autor, o “povo” só existe como minoria, estilizado em

uma infinidade de povos, e por isso ele “falta”. A crença no povo caracterizaria o cinema clássico: embora oprimido, enganado, submetido, mesmo cego ou inconsciente, ele estava presente. Atribuída a uma arte por excelência “revolucionária e democrática”, essa crença teria sido irreversivelmente abalada por Hitler, Stalin e Hollywood. Deleuze supõe que, se houvesse um cinema político moderno, seria baseado na premissa de que “o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*”, cabendo ao artista colaborar para que ele se invente. (DELEUZE, 2005, p. 258-262)

⁹⁰ Embora seja intrigante, não cabe ficar aqui especulando os motivos que podem ter levado Carlos Nelson a fazer essa opção, preferindo um documentário mais “institucional” a uma abordagem mais livre e não-convencional do tema, como Péo já havia feito, por exemplo, em *Rocinha Brasil – 77*. Além disso, como agravante, sabia-se, de antemão, das dificuldades operacionais que existiriam ao se fazer um segundo filme, em especial a falta de recursos e o não acompanhamento dos outros trabalhos de campo, já finalizados.

⁹¹ DELEUZE, 2005, p. 182, 266.

Considerações finais

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir.

Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*.

Neste livro, utilizo um conceito inventado por Félix Guattari e Gilles Deleuze para cogitar um outro modo de pensar a cidade e nossa relação com as alteridades que nela habitam. Mas, principalmente, para disseminar – sob influência de Deleuze¹ – uma forma de relação por trocas mútuas intensivas – “cristalina”, que deixa embaralhadas não apenas as cartas do “jogo urbano”, como também as regras e – o mais importante – os próprios jogadores.

Portanto, em vez dos arquitetos urbanistas continuarem compactuando com as forças que impõem à vida urbana apenas movimentos orgânicos – os quais, alertou Guattari, estariam levando a humanidade “ao abismo”² –, deveriam, com urgência, mudar de mentalidade e sensibilidade; “virar a cabeça”³, e partir para a “experimentação de um novo urbanismo”⁴. Ou seja, procurar fazer da cidade e com a cidade uma composição cristalina, pela qual, radical e incessantemente, essa se renova. A subjetivação propiciada pelo cinema pode ser um dos vetores dessa mudança. Afinal, mesmo “nas piores condições

comerciais”, Guattari acredita ser possível a realização de filmes “que modifiquem as combinações de desejo, que destruam os estereótipos, que nos abram o futuro”⁵.

No caso da produção documentária, seriam, sobretudo, aqueles filmes que apresentam a cidade não por suas formas, como objeto ou cenário, mas sobretudo através das cenas “ordinárias”⁶, “vulgares”⁷ e “banais”⁸ criadas “ao improvisado”⁹ e ao “imprevisto”¹⁰, cotidianamente, por seus habitantes e usuários. Esses documentários confirmam, assim, que as pessoas já participam ativamente da produção da cidade na apropriação e vivência dos seus ambientes; uma participação “opaca”¹¹ e “tática”¹², operando clandestinamente ao nível molecular do urbano, domínio dos afetos, arena da micropolítica. Forma que sempre vai escapar à abordagem orgânica do urbanismo, embora, muitas vezes, sofrendo graves danos (mesmo quando se tem a melhor das intenções; pois se tratam menos de intenções que de desejos e sensibilidades).

É por isso que a chamada “participação de habitantes” não pode se constituir num método ou procedimento a ser aplicado, numa fórmula ou ideal a ser perseguido em prol da democratização da cidade. Este é um caminho que leva, mais uma vez, a um beco sem saída. A questão fundamental, ao meu ver, deve ser como apreender essas formas díspares, cambiantes e movediças de participação, para então potencializá-las¹³; e, ao mesmo tempo, como articulá-las a uma participação ao nível molar, na arena macropolítica.

Lucien Kroll aponta a urgência de “observar a instalação humana com os olhos (e um lápis) de antropólogo cultural”, através de uma “etnologia prática”¹⁴. Cabe aqui apenas uma ressalva: trocaria o lápis pela câmera. Afinal, Jean Rouch já declarou que “a antropologia será visual ou não será”¹⁵, não deixando dúvida sobre o papel fundamental do cinema para essa “filha mais velha do colonialismo”, de monólogo, tornar-se diálogo, “compartilhada”; o antropólogo deixando de falar dos outros em nome dos outros, para fazer com que os outros – ele incluso – falem sempre em seu próprio nome.

Foi justamente o que realizou, de modo duplamente pioneiro, Carlos Nelson Ferreira dos Santos: buscou incorporar, numa prática urbanística antropológica, a ferramenta audiovisual. Com seus erros e acertos, suas paixões e contradições, o documentário *Quando a rua vira casa* marca a abertura de um

novo caminho – e, quem sabe, também de um novo campo – que pode e deve ser firmado, afirmado, ampliado, por todos aqueles que, como ele, desejarem disseminar cristais pelas cidades.

Notas

- ¹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. p. 87.
- ² GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 116.
- ³ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Como e quando pode um antropólogo virar arquiteto?* In: VELHO, Gilberto (Org.). *O desafio da cidade*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 44.
- ⁴ GUATTARI, 1993, p. 175.
- ⁵ GUATTARI. O divã do pobre. In: BARTHES, Roland et al. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980. p.117.
- ⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. p. 175.
- ⁷ KROLL, Lucien. *Bio psycho socio/eco: ecologies urbaines*. Paris: L'Harmattan, 1996a, p. 21; KROLL, *Enfin chez soi...* 1996b, p. 41.
- ⁸ SANTOS, Milton. *Território e sociedade: entrevista com Milton Santos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 53.
- ⁹ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985., p. 77; VERTOV, Resolução do conselho dos três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1988b. p. 256, 261-262.
- ¹⁰ PERRAULT, Pierre. *Cinéaste de la parole: entretiens avec Paul Warren*. Québec: Hexagone, 1996. p. 175-176.
- ¹¹ PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.
- ¹² CERTEAU, 1996, p. 97-102.
- ¹³ Rouch nos deu a pista: "saber esperar". Depoimento de Rouch no documentário: *Jean Rouch, subvertendo fronteiras* (Ana Lucia Ferraz, Edgar T. da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman, 42', 1999).
- ¹⁴ KROLL, 1996a, p. 59.
- ¹⁵ Depoimento de Rouch no documentário *Jean Rouch, subvertendo fronteiras*.

Referências

ALTHABE, Gérard; COMOLLI, Jean-Louis. *Regards sur la ville*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994.

ANDRADE, João Batista. Cinema: por ele mesmo! *Estudos Avançados*, v. 16, n. 46, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v16n46/v16n46a18.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2011.

_____. Uma trajetória particular. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 16, n. 46, p. 245-269, set./dez. 2002, Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v16n46/v16n46a18.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2011.

ARANTES, Otilia. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis- RJ: Vozes, 2000.

_____. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis- RJ: Vozes, 2000.

ARANTES, Pedro. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AVELLAR, José Carlos. Conversa com Eduardo Coutinho: a palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 31-72, abr. 2000.

BARBOSA, Andréa. A representação da cidade de São Paulo no cinema dos anos 80. In: CATANI, Afrânio et al. (Org.). *Estudos de Cinema 2000 - Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

BARILLET, Julie et al. *La ville au cinéma*. Arras, França: Artois Presses Université, 2005.

- BARNOW, Eric. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press, 1983.
- BARONE, Ana Cláudia Castilho. *Team 10*. São Paulo: Anna Blume, 2002.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 126.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BETTI, Laura; GULINUCCI, Michele (Org.). *Le regole di un'illusione: i film, il cinema*. Roma: Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991. Disponível em: <http://www.pasolini.net/cinema_murasana01.htm>.
- BIRRI, Fernando. El manifiesto de Santa Fé. In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- _____. As raízes do realismo no documentário. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra no plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BRAGANÇA, Felipe. Mestre dos mestres. *Contracampo*, n. 58, 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm>>. Acesso em 20 mar. 2007.
- BRESCHAND, Jean. *Le documentaire: l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BURGELIN, Claude. Perec et la ville. *Urbanisme*, Paris, n. 327, p.86-91, nov./dez. 2002.
- CADERNOS DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM. Rio de Janeiro: UERJ/ Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, n. 4, 1997.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: Edufba, 2003.

CARVALHO, Vladimir. Entrevistado por: Marília Franco. O cinema brasileiro agoniza mas não morre!!! *Aruanda*, 16 fev. 2002. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vcarvalho3.htm>>. Acesso em: 9 abr. 2011.

CAUWENBERGE, Geneviève Van. Le point de vue documentaire dans le joli Mai. In: DUBOIS, Philippe (Org.). *Théorème: recherches sur Chris Marker*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1993.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CIACCI, Leonardo. Remaking history to plan the city, in town planners' movies. INTERNATIONAL CONFERENCE ON URBAN HISTORY, 4., 1998, Veneza. *Conference...* Veneza: [S.n.], 1998. Disponível em: <<http://www.planum.net/archive/movies-00.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

CINÉMACTION. Paris : Corlet, n. 41, jan.1987. Le documentaire français.

_____. Paris: Corlet, n. 76, jun.1995. Le cinéma direct.

_____. Paris: Corlet, n. 81, set. 996. Jean Rouch ou le cine – plaisir.

CINEMAIS. Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 36, out./dez. 2003. Objetivo subjetivo.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, ano 3, nº 4, p.149-183, 1997.

_____. Du promeneur au spectateur. In: JOUSSE, Thierry; PACQUOT, Thierry. *La ville au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2005.

_____. La ville suspendue dans le temps. In: _____. *Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004a. p. 452-456.

_____. *Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004b.

COPANS, Richard. Robert Kramer en ses villes. *Urbanisme*, Paris, n. 328, p. 53-56 jan./fev. 2003.

- CORREIO DA BAHIA. Salvador, 12 maio 2000.
- CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DEBATE Cidade e cinema: o kinok, o moloch e o stalker. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 4, p. 201-214, 1997.
- DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.
- DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.
- _____. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE CARLO, Giancarlo. The films and the journal of Giancarlo De Carlo. 2003. Disponível em: < <http://www.planum.net/journals/ns-ses-review-decarlo-en.html> >. Acesso em: 2 maio 2007.
- DE FRANCE, Claudine (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- DELAGE, Christian ; GUIGENO, Vincent. Ce que est donnee à voir, ce que nous pouvons montrer: Georges Perec, Robert Bober et la rue Vilin. *Études photographiques*, Paris, n. 3, p. 121-140, nov. 1997. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/document290.html>>. Acesso em: 19 abr. 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1999.
- _____. *Cinéma I: l'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro : Editora 34, 2000.
- _____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.
- _____. _____. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.
- _____; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- EATON, Mick. *Anthropology, reality, cinema: the films of Jean Rouch*. Londres: BFI, 1979.
- ELLIS, Jack C. *The documentary idea: a critical history of english-language documentary film and video*. Englewood Cliffs, EUA: Prentice Hall, 1989.
- É TUDO VERDADE - FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIOS, 10., 2005, São Paulo. *Catálogo...* São Paulo: Pólen Editorial, 2005.
- É TUDO VERDADE - FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIOS, 11., 2006, São Paulo. *Catálogo...* São Paulo: Pólen Editorial, 2006.
- É TUDO VERDADE – FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTÁRIOS, 12., 2007, São Paulo. *Catálogo...* São Paulo: Pólen Editorial, 2007.
- FABRIS, Mariarosario et al. *Estudos socine de cinema, ano III 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- FABULA... minha casa de Copacabana. 1965. Disponível em: <http://www.heco.com.br/leila/filmes/cinema/02_03_16.php> Acesso em: 24 fev. 2007.
- FERNANDES, Ana. Consenso sobre a cidade? In: ESTEVES JUNIOR, Milton; URIARTE, Urpi Montoya (Org.). *Panoramas urbanos: reflexões sobre a cidade*. Salvador: Edufba, 2003.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- _____. Outros espaços. In: _____. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Capítulos da memória do urbanismo carioca: depoimentos ao CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002.
- GARDNIER, Ruy. *Lacrimosa*. [2008]. Disponível em: <http://www.heco.com.br/marginal/filmes/curtas/02_03_08.php>. Acesso em: 21 jan. 2007.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Nathan, 1995.
- GEDDES, Patrick. *Cidades em evolução*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- GERVAISEAU, Henri. Dziga Vertov: do cinema verdade à arte da passagem entre as imagens. *Cinemas*, Rio de Janeiro, n.1, set./out. 1996.
- GODARD, Jean-Luc. *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. Paris: Seuil/Avant-Scène, 1971.

_____. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 1: 1950-1984*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

GOLD, John R.; WARD, Stephen V. Of plans and planners: documentary film and the challenge of the urban future, 1935-1952. In: CLARKE, David B. (Org.). *The cinematic city*. London: Routledge, 1997.

GOODMAN, Robert. *Despues de los urbanistas que?* Madri: Hermann Blume, 1977.

GOULET, Patrice. *Temps sauvage et incertain*. Paris: Les Éditions du Demi-Cercle, 1989.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. O divã do pobre. In: BARTHES, Roland et al. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.

_____. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HADDAD, Vera; PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2001.

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves 1977.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Crítica ao urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.

_____. Questões preliminares à construção de uma situação. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b. p. 65.

_____. O urbanismo unitário no fim dos anos 1950. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003c.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. In: _____; JEUDY, Henri Pierre (Org.). *Corpos e cenários urbanos*. Salvador: Edufba, 2006. Les favelas de Rio: un enjeu culturel. Paris: L'Harmattan, 2001.

_____. Espetacularização urbana contemporânea. In: FERNANDES, Ana; BERENSTEIN-JACQUES, Paola. *Territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: Edufba, 2004.

- _____. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- _____. (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- JOSÉ, Angela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.
- JOUSSE, Thierry ; PACQUOT, Thierry. *La ville au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2005.
- KEUKEN, Johan Van. *Amsterdam global village*. Netherlands, 1996. Disponível em: <<http://www.arsenal-berlin.de/forumarchiv/forum97/f003e.html>>. Acesso em: 9 abr. 2011.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- _____. *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 1995.
- KROLL, Lucien. *Bio Psycho Socio/ Eco: ecologies urbaines*. Paris: L'Harmattan, 1996a.
- _____. *Enfin chez soi...: rehabilitation de prefabriqués*. Paris: L'Harmattan, 1996b.
- _____. *Tout est paysage*. Paris: Sens & Tonka, 2001.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- _____. *Vladimir Carvalho: o documentário como autobiografia*. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 16, p.7-58, mar./abr. 1999.
- LAPLANTINE, François. *De tout petit liens*. Paris: Mille et une nuits, 2003.
- _____. *Je, nous et les autres: être humain au-delà des appartenances*. Paris: Le Pommier, 1999.
- _____; NOUSS, Alexis. *Le métissage*. Paris: Flammarion, 1997.
- LE CORBUSIER. *Urbanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LEITE, Márcia da Silva Pereira. *Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro*. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2000.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

- LUDEMANN, Marina; MEYER, Regina. *Metrópole e cinema: uma cronologia*. São Paulo: Instituto Goethe, 1996.
- MACEDO, Valéria. *Campo e contracampo: Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte*. Revista Sexta-Feira, São Paulo, n. 2, p. 10-25, 1998.
- MACHADO JR., Rubens. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. São Paulo, 1989. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP.
- MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lílian de Lucca (Org.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MARTUCCI, Roberto; TUZZA, Roberta Ciaciali. *Lo strumento operativo filmico nel campo architettonico-urbanistico: appunti per nuove possibilità progettuali*. Florença: Fiorentina, 1973.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Jr.: viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MELLO, Marco Antônio; VOGEL, Arno. Sistemas construídos e memória social: uma arqueologia urbana? *Revista de Arqueologia*, Belém, v. 2, n. 2, p. 46-50, jul./dez. 1984.
- MILON, Colette. La cinécriture d’Agnès Varda: je ne filme jamais des gens que je n’aime pas. *Cinemaction*, Paris, n. 41, 1987.
- MONTE-MÓR. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- MORIN, Edgar. Chronique d’un été: interspetacles, Iherminier, inverno 61-62. In: BRESCHAND, Jean. *Le documentaire: l’autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.
- LA MOSTRA dell’Urbanistica alla Decima Triennale. *Casabella*, Milão, n. 203, p. 18-31, nov./dez. 1954.
- MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005a.
- _____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac 2005b. v. 2
- NINEY, François (Org.). *Visions urbaines: villes d’Europe a l’écran*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1994.

- NORONHA, Jurandir Passos. *Pioneiros do cinema brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1997. CD-ROM.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique: langue et cinéma*. Paris: Payot, 1976.
- PATERSON, R. N. Films: their use in architecture and building. *The Architects' Journal*, London, 20 mar. 1947, p. 229-231.
- PEDROSA, Adriano; LAFNADO, Lisette (Org.). *Como viver junto: catálogo da 27ª bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.
- PEREIRA, Margareth da Silva. Notas sobre o urbanismo no Brasil: construções e crises de um campo disciplinar. In: MACHADO, Denise Barcellos Pinheiro; PEREIRA, Margareth da Silva; SILVA, Rachel Coutinho Marques. *Urbanismo em questão*. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 2003.
- PERRAULT, Pierre. *Cinéaste de la parole: entretiens avec Paul Warren*. Québec: Hexagone, 1996.
- _____. Documentário: Simples marinheiro do presente. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 8, p.115-130, nov./dez. 1997.
- _____. *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*. Québec: Hexagone, 1995.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PÉTILLON, Pierre-Yves. O! Chicago: images de la ville en chantier. In: BAUDRILLARD, Jean et al. *Citoyenneté et urbanité*. Paris: Editions Esprit, 1991.
- PIAULT, Marc Henri. Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch moi, un noir. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, p.185-192, 1997.
- POURVALI, Bamchade. *Chris Marker*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.
- QUERRIEN, Anne. Le devenir film de la ville. *Cahiers du Gerse*, Montreal, n. 3, p. 9-20, outono 2001. Disponível em: <http://www.er.uqam.ca/nobel/gerse/numero_3_02.html>. Acesso em: 17 out. 2006.
- RABINOVITZ, Lauren. Choreography of cinema: an interview with Shirley Clarke. *Afterimage*, v. 11, n. 5, p. 8-11. dez. 1983. Disponível em: <<http://cscl.cla.umn.edu/courses/1907/readings/clarke.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2007.
- RAGON, Michel. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes - Tome 2: naissance de la cité moderne 1900-1940*. Paris: Casterman, 1986.

REDIVO, Alessandra. Le sorti dei CIAM in un film per l'architettura moderna. Disponível em: <<http://www.parametro.it/architettando09.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2006.

LA REVUE DU FORUM DES IMAGES. Paris : Forum des Images/Mairie de Paris, n. 9, mai-out. 2005.

REYNAUD, Bérenice, Shirley Clarke, 2005. Disponível em: <<http://www.culturgest.pt/docs/shirleyclarke.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2007.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. *Cinémaction*, n. 81, 1996,

_____. [Entrevista]. outubro 1999. Disponível em: <<http://perso.wanadoo.fr/cine.beaujolais/rouch.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2004.

_____. Poesia, dislexia e câmera na mão. *Cinemaís*, Rio de Janeiro, n. 8, nov./dez. p.7-34, 1997.

_____. Le vrai et le faux. *Traverses*, Paris, n. 47, p.175-187, nov. 1989.

RODRIGUES, Marcos Antônio Nunes. *Cidades, imagens e discursos: A imagem de Salvador na era do pensamento estratégico*. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ROLNIK, S. Geopolítica da cafetinagem. *Ide*, São Paulo, v. 29, n. 43, p. 123-129, 2006.

RUA: REVISTA DE URBANISMO E ARQUITETURA. Salvador: UFBA, v.1, n. 8, jul./dez. 2003. Patrimônio: maquinaria e memória.

SALES, Michelle. O Rio de Janeiro contado no cinema – os anos 10 e 20. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE - SIPEC, 10., 2004, Rio de Janeiro. [Anais...]. Rio de Janeiro:[s.n.], 2004. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/19634/1/Michelle+Sales.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2007.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *A cidade como um jogo de cartas*. Niterói, EDUFF; São Paulo: Projeto Editores, 1988a.

_____. As cidades, os comportamentos e as leis. *Revista de Administração Municipal*, Rio de Janeiro, n. 186, p. 38-44, jan./mar. 1988b.

_____. Como e quando pode um antropólogo virar arquiteto? In: VELHO, Gilberto (Org.). *O desafio da cidade*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. Condomínios exclusivos – o que diria a respeito um arqueólogo? *Revista de Administração Municipal*, Rio de Janeiro, n. 160, p. 6-29, jul./set. 1981a.

_____. A desordem é uma ordem que exige uma leitura mais atenta. *Revista de Administração Municipal*, Rio de Janeiro, n. 165, p. 6-17, out./dez. 1982a.

_____. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981b.

_____. Planos e diretores. *Revista de Administração Municipal*, Rio de Janeiro, n. 190, p.76-77, Jan./mar. 1989.

_____.(Coord.). *Filmografia do habitat*. Rio de Janeiro: IBAM, 1982b.

_____. (Coord.). *Videografia do habitat*. Rio de Janeiro: IBAM, 1987.

_____; VOGEL, Arno. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Rio de Janeiro: IBAM, 1981.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Território e sociedade: entrevista com Milton Santos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SCHEFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinema*. Paris: Gallimard, 1980.

SCHVARTZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SCHWARZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: O gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 352-354.

SETARO, André; UMBERTO, José. *Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Funceb, 1992.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil, República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SOUSA, Simplício Neto Ramos de. *O realismo na representação da favela carioca: uma análise axiológica de três documentários brasileiros*. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense.

SOUSSAN, Myriam. La memoire vivante des lieux: Georges Perec et Robert Bober. Dez. 2000. Disponível em: <<http://www.cabinetperec.org/articles/soussan/artsoussan.html#ancre1572551>>. Acesso em: 9 nov. 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Catálogo do Cine Jornal Brasileiro*. São Paulo: [s.n.], 1989.

_____. *A ação e o imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. 1990. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

TAPAJÓS, Renato. A hora da reflexão. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 46, p.73-78, abr. 1986.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TOUBIANA, Serge. *Exílios e territórios: o cinema de Amos Gitai*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

TURNER, John. *Vivienda: todo el poder para los usuários*. Madrid: H. Blume, 1977.

URBANISME. Paris: Publications d'Architecture et Urbanisme, n. 328, p. 53-56, jan./fev 2003.

VAINER, Carlos. Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao 'Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro'. In: ARANTES, Otília; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: RJ: Vozes, 2000. p. 105-119.

VALLADARES, Lúcia. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, 2000, p. 5-34.

VAN DER KEUKEN, Johan. Fantasia e realidade. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 8, p.37-38, nov./dez. 1997.

VANEIGEM, Raoul. Comentários contra o urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 153-157.

VARDA, Agnes. Mur Murs, 1980. Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/2f6d2a49fa88f902c1256da5005ef33f/12882b8d7435edcdc1257109004f4788!OpenDocument>>. Acesso em: 20 fev. 2007.

VELHO, Gilberto. *O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

VELHO, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1988a.

_____. Resolução do conselho dos três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1988b.

VIANNA, Hermano. Ternura e atitude blasé na Lisboa de Pessoa e na metrópole de Simmel. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia urbana*: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p.180-189, 1994.

Sites consultados

ASSOCIAÇÃO CULTURAL KINOFORUM. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org/>>. Acesso em: 2 maio 2007.

BFI SCREENONLINE. Disponível em: <<http://www.screenonline.org.uk>>. Acesso em: 2 maio 2007.

BRITISH FILM INSTITUTE – BFI. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/>>. Acesso em: 2 maio 2007.

CINÉMA DU RÉEL–FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DOCUMENTAIRES. Disponível em: <<http://www.cinereel.org/>>. Acesso em: 2 maio 2007.

CINEMA MARGINAL. Disponível em: <http://www.heco.com.br/cinemarginal/final/intro_frame.htm>. Acesso em: 2 maio 2007.

ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE. Disponível em: <<http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/index.html>>. Acesso em: 2 maio 2007.

EUROPEAN FOUNDATION JORIS IVENS. Disponível em: <<http://www.ivals.nl/>>. Acesso em: 2 maio 2007.

FORUM DES IMAGES. Disponível em: <<http://www.forumdesimages.net/fr/index.php>>. Acesso em: 2 maio 2007.

FRANCE DIPLOMATIE. La ville. Disponível em: <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/documentaire_1045/diffusion-non-commerciale_5378/collections-video_5374/societe_8874/ville_10302/index.html>. Acesso em: 28 abr. 2007.

INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL – IDFA. Disponível em: <http://www.idfa.nl/idfa_en.asp>. Acesso em: 2 maio 2007.

JOÃO Batista de Andrade. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/>>. Acesso em: 17 fev. 2007.

MNEMOCINE – MEMÓRIA E IMAGEM. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index2.htm>>. Acesso em: 2 maio 2007.

THE MOHOLY-NAGY FOUNDATION. Disponível em: <<http://www.moholy-nagy.org>>. Acesso em: 2 maio 2007.

PIER PAOLO PASOLINI - PAGINE CORSARE. In: http://www.pasolini.net/aggiorna_novita.htm

PLANUM. Archive/Multimedia/Movies. Disponível em: <<http://www.planum.net/archive/movies.htm>> . Acesso em: 2 maio 2007.

Caderno de imagens

Créditos das imagens

Foto da capa Miguel Rio Branco.

Foto da quarta capa Rachel Ellis.

Foto 1 Association Frères Lumière.

Foto 2 Museum of Modern Art.

Foto 3 Mikhail Kaufman Collection.

Foto 4 Deutsches Filmmuseum.

Foto 5 Joris Ivens Archief/EFJI.

Foto 6 La Cinémathèque française.

Foto 7 Agnès Sauvage.

Foto 8 British Film Institute.

Foto 9 Museum of Modern Art.

Foto 10 Laurence Miller Gallery.

Foto 11, 12, 13, 14 e 15 British Film Institute.

Foto 16 William Klein / Argos Films.

Foto 17 Institut National de l'Audiovisuel.

Fotos 18 e 19 Comité du Film Ethnographique.

Foto 20 Zipporah Films.

Foto 21 Instituto de Cinematografia de La Universidad Nacional Del Litoral.

Foto 22 Geraldo Sarno.

Foto 23 Luís Ospina.

Fotos 24 e 25 Sérgio Péo.

Foto 26 Miguel Rio Branco.

Foto 27 Coevos Filmes.

Foto 28 Eugene Feldman.

Foto 29 Vladimir Carvalho.

Fotos 30 e 31 Ciné Tamaris.

Foto 32 Films du Jeudi.

Foto 33 Ideale Audiance International.

Foto 34 Les films d'Ici.

Foto 35 Ovídeo TV.

Foto 36 Xiaolu Guo.

Foto 37 John Smith.

Foto 38 Films du crocodile.

Fotos 39 e 40 Cao Guimarães.

Foto 41 Wagner Morales.

Foto 42 Henri Gervaiseau.

Foto 43 Aline Frey e Marília Hughes.

Foto 44 Gabriel Mascaro.

Fotos 45 e 46 Paleo TV.

Foto 47 Beto Figueiroa.

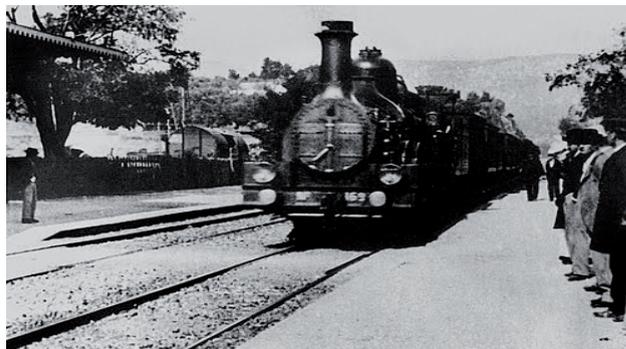


Foto 1
L'arrivé d'un train à La Ciotat.
Direção de Auguste e Louis
Lumière, 1895.



Foto 2
Manhatta. Direção de Charles Sheeler e Paul Strand,
1921.



Foto 3
Chelovek s Kinoapparatom
ou *O homem da camera.*
Direção de Dziga Vertov,
1929.



Foto 4
Berlin: die Sinfonie der Grosstadt. Direção de Walther Ruttmann, 1927.



Foto 5
Regen. Direção de Joris Ivens,
Mannus Franken, 1929.



Foto 6
A propos de Nice.
Direção de Jean Vigo, 1931.



Foto 7
Études sur Paris. Direção de
André Sauvage, 1929.



Foto 8
Housing problems.
Direção de Edgar Anstey
e Arthur Elton, 1935.

Foto 9

The city. Direção de Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939.



Foto 10

In the street. Direção de James Agee, Janice Loeb e Helen Levitt, 1945.



Foto 11

Every Day Except Christmas.
Direção de Lindsay Anderson, 1957.





Foto 12
Nice time. Direção de Alain Tanner
e Claude Goretta, 1957.



Foto 13
We are the Lambeth boys.
Direção de Karel Reisz, 1958.



Foto 14
Refuge England.
Direção de Robert Vas, 1959.

Foto 15
The vanishing street. Direção
de Robert Vas, 1962.



Foto 16
Broadway by light. Direção de William Klein, 1958.



Foto 17
L'amour existe. Direção
de Maurice Pialat, 1960.



Foto 18
Moi, un noir (Treichville).
Direção de Jean Rouch,
1958.



Foto 19
Chronique d'un été.
Direção de Edgar Morin
e Jean Rouch, 1960.



Foto 20
The cool world.
Direção de Shirley
Clarke, 1963.



Foto 21
Tire Dié. Direção de Fernando Birri,
1956-1958.



Foto 22
Viramundo. Direção de Geraldo Sarno, 1965.

Foto 23

Oiga, Vêa. Direção de Carlos Mayolo e Luis Ospina, 1972.

**Foto 24**

Rocinha Brasil 77.
Direção de Sérgio Péo, 1977.

**Foto 25**

Associação de Moradores de Guararapes. Direção de Sérgio Péo, 1979.





Foto 26 *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.* Direção de Miguel Rio Branco, 1979.



Foto 27 *Copa Mixta.* Direção de José Joffily, 1979.

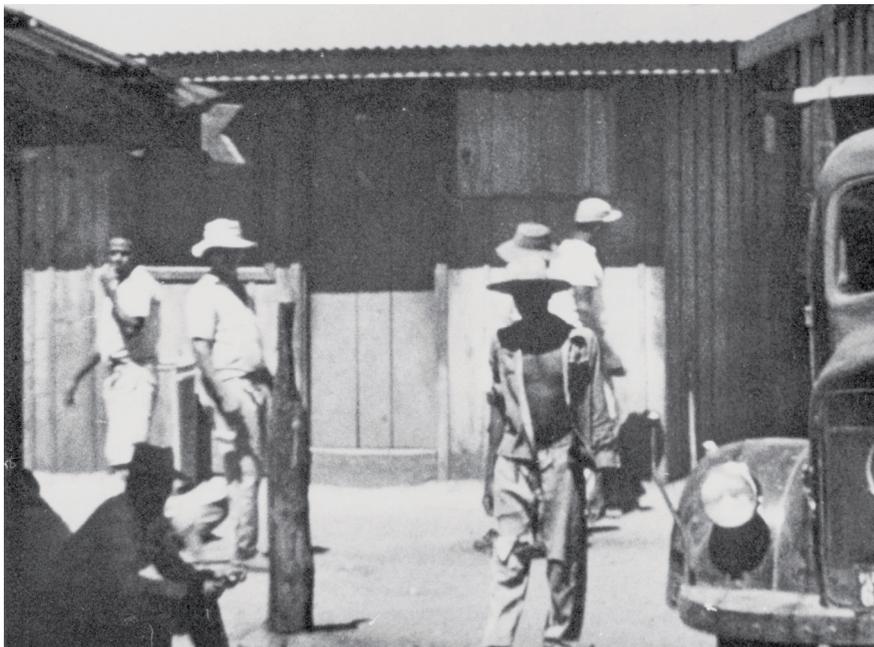


Foto 28
Brasília
segundo
Feldman.
Direção de
Vladimir
Carvalho,
1979.



Foto 29
Conterrâneos
velhos de
Guerra.
Direção de
Vladimir
Carvalho,
1991.



Foto 30
Daguerreotypes. Direção
de Agnès Varda, 1975.



Foto 31
Les dites cariatides. Direção
de Agnès Varda, 1984.



Foto 32
Chats perches. Direção
de Chris Marker, 2004.

Foto 33

Amsterdam global village.
Direção de Johan Van Der
Keuken, 1996.



Foto 34

Route One USA. Direção
de Robert Kramer, 1989.



Foto 35

En construcción. Direção
de José Luis Guerín, 2001.



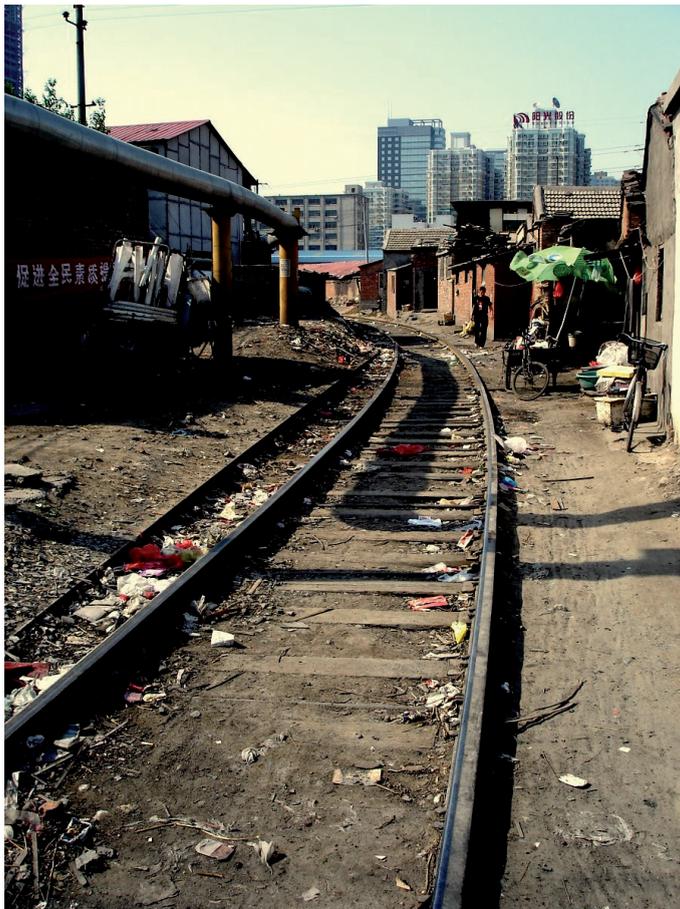


Foto 36

The concrete revolution. Direção de Xiaolu Guo, 2004.



Foto 37
Worst Case Scenario. Direção de John Smith, 2001-2003.

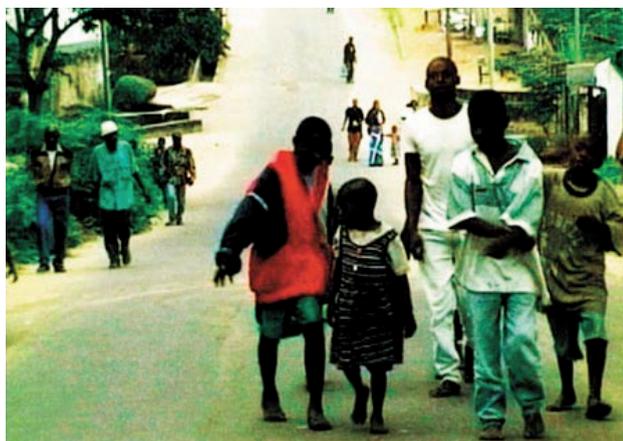


Foto 38
Poussières de ville. Direção de Moussa Touré, 2001.



Foto 39
Da janela do meu quarto.
Direção de Cao Guimarães,
2004.



Foto 40
Acidente. Direção de Cao
Guimarães e Pablo Lobato,
2006.



Foto 41
Preto contra branco. Direção
de Wagner Morales, 2005.

Foto 42
Em trânsito. Direção
de Henri Gervaiseau, 2005.



Foto 43
Pelores. Direção de Aline Frey
e Marília Hughes, 2007.



Foto 44
Um lugar ao sol. Direção
de Gabriel Mascaro, 2009.





Foto 45
Território Vermelho. Direção de Kiko Goifman, 2004.



Foto 46
Handerson e as horas. Direção de Kiko Goifman, 2007.

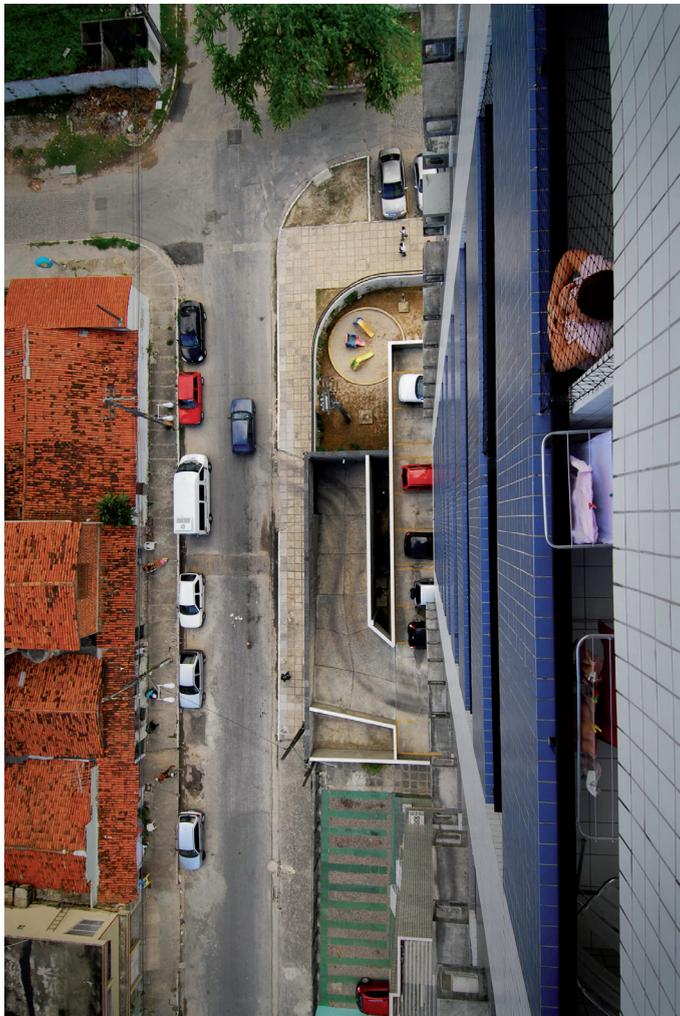


Foto 47
Menino-Aranha. Direção de Mariana Lacerda, 2008.

Filmografia /Videografia

Relação de filmes e vídeos assistidos – de forma total ou parcial – pela autora e que foram utilizados para a realização do presente trabalho.

...*A Valparaíso*. Direção: Joris Ivens. França/Chile. 37', pb, 1963.

A Bronx morning. Direção: Jay Leyda. Estados Unidos, 11', pb, 1931.

À margem da imagem. Direção: Evaldo Mocarzel. Brasil, 72', 2003.

À margem do concreto. Direção: Evaldo Mocarzel. Brasil, 84', 2006.

A opinião pública. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil, 80', pb, 1967.

A porta da rua. Direção: Ana Rosa Marques, Cyntia Nogueira, Danilo Scaldaferrri. Brasil, 52', 2001.

A propos de Nice. Direção: Jean Vigo. França, 23', pb, 1930.

Acidente. Direção: Cao Guimarães e Pablo Lobato. Brasil, 75', 2006.

Amsterdam global village. Direção: Johan Van Der Keuken. Holanda, 245', 1996.

Architecture d'aujourd'hui. Direção: Pierre Chenal. França, 18', pb, 1930.

Aubervilliers. Direção: Eli Lotar. Comentário: Jacques Prévert. França, 24', pb, 1945.

Aurora. Direção: Jurandir Muller e Kiko Goifman. Brasil, 5', 2002.

Avenida Brasília Formosa. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil, 85', 2010.

Babilônia 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 80', 2000.

Bahia, por exemplo. Direção: Rex Schindler. Brasil, 83', 1969.

Bait be Yerushalayim. Direção: Amos Gitai. Israel, 90', 1998.

Bait. Direção: Amos Gitai. Israel, 51', 1980.

Batir. Direção: Pierre Chenal. França, 11', pb, 1930.

- Behind the rent strike*. Direção: Nicholas Broomfield. Inglaterra, 50', 1974.
- Bepie*. Direção: Johan Van Der Keuken. Holanda, 38', pb, 1965.
- Berlin stilleben*. Direção: Laszlo Moholy-Nagy. Alemanha, 9', pb, 1931.
- Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*. Direção: Walther Ruttmann. Alemanha. 69', pb, 1927.
- Boca de lixo*. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 50', 1992.
- Brasília segundo Feldman*. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil, 20', 1979.
- Brasília, contradições de uma cidade nova*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 22', 1967.
- Brasília, um dia em fevereiro*. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil/Holanda, 67', 1996.
- Cabra marcado para morrer*. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 119', 1984.
- Calcutta*. Direção: Louis Malle. França, 105', 1969.
- Carlos, cine-retrato de um 'caminante' em Montevideo*. Direção: Mario Handler. Uruguai, 31', pb, 1965.
- Casa de cachorro*. Direção: Thiago Villas-Boas. Brasil, 26', 2001.
- Central Park*. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 176', 1989.
- Chats perchés*. Direção: Chris Marker. França, 59', 2004.
- Chelovek s Kinoapparatom*. Direção: Dziga Vertov. Rússia, 65', pb, 1929.
- Chronique d'un été*. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França, 90', pb, 1960/61.
- Comunidade do Pelô*. Direção: Tuna Espinheira. Brasil, 20', 1973.
- Conterrâneos velhos de guerra*. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil, 200', 1991.
- Contradições urbanas*. Direção: Sérgio Péo. Brasil, 38', 1980.
- Copa Mixta*. Direção: José Joffily. Brasil, 11', pb, 1979.
- Couro de Gato*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 13', pb, 1960.
- Critique de la separation*. Direção: Guy Debord. França, 20', pb, 1961.
- Cronache dell'urbanistica italiana*. Direção: Nicolo Ferrari. Itália, 10', pb, 1954.
- Da janela do meu quarto*. Direção: Cao Guimarães. Brasil, 5', 2004.
- Daguerreotypes*. Direção: Agnès Varda. França, 115', 1975.

- Daybreak express*. Direção: D.A. Pennebaker. Estados Unidos, 5', 1953.
- De Brug*. Direção: Joris Ivens. Holanda, 11', pb, 1928.
- De l'autre côté du périph*. Direção: Bertrand e Nils Tavernier. França, 150', 1997.
- Der Geschmack des Lebens*. Direção de: Harun Farocki. Alemanha, 29', 1979.
- Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Direção: Jean-Luc Godard. França, 95', 1967.
- Die Stadt von morgen. Ein film von Städtebau*. Direção: Erich Kotzer. Alemanha, 30', pb, 1929/30.
- Dormente*. Direção: Joel Pizzini. Brasil, 15', 2005.
- Douro, faina fluvial*. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal, 20', pb, 1931.
- Dworzec*. Direção: Krzysztof Kieslowski. Polônia, 12', pb, 1980.
- Edifício Martinelli*. Direção: Ugo Giorgetti. Brasil, 22', 1975.
- Edifício Master*. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 110', 2002.
- El otro lado...un acercamiento em Lavapiés*. Direção: Basel Ramses. Espanha, 111', 2001.
- Elevado 3.5*. Direção: Máira Buhler, Paulo Pastorelo e João Sodré. Brasil, 75', 2006.
- Em trânsito*. Direção: Henri Gervaiseau. Brasil, 96', 2005.
- En construcción*. Direção: José Luis Guerín. Espanha, 127', 2001.
- Entre o mar e o tendal*. Direção: Alexandre Robatto. Brasil, 22', pb, 1953.
- Essa rua tão Augusta*. Direção: Carlos Reichenbach. Brasil, 5', pb, 1966-69.
- Estamira*. Direção: Marcos Prado. Brasil, 127', 2004.
- Every day except Christmas*. Direção: Lindsay Anderson. Inglaterra, 37', pb, 1957.
- Fala tu*. Direção: Guilherme Coelho. Brasil, 74', 2004.
- Fala, Brasília*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 12', 1966.
- Gong Gong Chang Suo*. Direção: Jia Zhang-Ke. China, 2001, 32'.
- Großtadt zigeuner*. Direção: Laszlo Moholy-Nagy. Alemanha, 11', 1932/33.
- Handerson e as horas*. Direção: Kiko Goifman. Brasil, 52', 2007.
- Housing problems*. Direção: Edgar Anstey e Arthur Elton. Inglaterra, 15', pb, 1935.
- Il noti alla città*. Direção: Ceclia Mangini. Itália, 13', pb, 1958.

- In girum imus nocte et consumimur igni*. Direção: Guy Debord. França, 105', pb, 1978.
- Jaguar*. Direção: Jean Rouch. França, 92', 1954/67.
- Jean Rouch, subvertendo fronteiras*. Direção: Ana Lúcia Ferraz, Edgar T. da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman. Brasil, 42', 1999.
- Koyaanisqatsi*. Direção: Godfrey Reggio. Estados Unidos, 87', 1983.
- L'amour existe*. Direção: Maurice Pialat. França, 19', pb, 1960.
- La canta della marane*. Direção: Cecília Mangini. Itália, 11', pb, 1962.
- La città degli uomini*. Direção: Michele Gandin. Roteiro: Michele Gandin, Giancarlo De Carlo, Elio Vittorini. Itália, 10', pb, 1954.
- La société du spectacle*. Direção: Guy Debord. França, 90', pb, 1973.
- Le joli Mai*. Direção: Chris Marker e Pierre Lhomme. França, 165', pb, 1962.
- Le mura di Sana'a*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 14', 1971.
- Les dites cariatides*. Direção: Agnès Varda. França, 13', 1984.
- Les glaneurs et la glaneuse*. Direção: Agnès Varda. França, 82', 2000.
- Les mains négatives*. Direção: Marguerite Duras. França, 13', 1978.
- Les maîtres fous*. Direção: Jean Rouch. França, 26', 1955.
- Lettre a Freddy Buache*. Direção: Jean Luc-Godard. Suíça, 11', 1980.
- Manhatta*. Direção: Paul Strand e Charles Scheler. Estados Unidos, 10', pb, 9mm, 1921.
- Människor I stad*. Direção: Arne Sucksdorff. Suécia. 20', pb, 1947.
- Maria da Maré*. Direção: Tâmara Egler. Brasil, 20', 1991.
- Marimbás*. Direção: Vladimir Herzog. Brasil, 10', pb, 1962.
- Marseille, vieux port (Impressionen vom altem Marseiller Hafen)*. Direção: Laszlo Moholy-Nagy. Alemanha/França, 9', pb, 1929.
- Megalópolis*. Direção: Leon Hirszman. Brasil, 12', 1973.
- Ménilmontant*. Direção: Dimitri Kirsanoff. França, 37', pb, 1926.
- Menino-aranha*. Direção: Mariana Lacerda. Brasil, 13', 2008.
- Menschen am Sonntag*. Direção: Robert Siodmak e Edgar Ulmer. Alemanha, 73'. pb, 1929.

- Moi, un noir – Treichville*. Direção: Jean Rouch. França, 80', 35/1958.
- Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada*. Direção: Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico. Brasil, 63', 2008.
- Momma don't allow*. Direção: Karel Reisz e Tony Richardson. Inglaterra, 21', pb, 1956.
- N.U.- Nettezza urbana*. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 15', pb, 1948.
- Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*. Direção: Miguel Rio Branco. Brasil, 12', 1979.
- Nanook of the North*. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, 79', pb, 1920/22.
- Neues bauen in Frankfurt am Main*. Direção: Paul Wolff. Alemanha, 35', pb, 1928.
- New Babylon de Constant*. Direção: Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth. Holanda, 13', 2005.
- News from home*. Direção: Chantal Akerman. Estados Unidos/ França, 85', 1976.
- Nice time*. Direção: Alain Tanner e Claude Goretta. Inglaterra, 17', pb, 1957.
- No Pelô mora gente*. Direção: Kau Rocha. Brasil, 5', 2003.
- No quarto da Vanda*. Direção: Pedro Costa. Portugal, 170', 2000.
- Notas flanantes*. Direção: Clarissa Campolina. Brasil, 47', 2008.
- Notes pour Debussy – Lettre ouverte à Jean - Luc Godard*. Direção: Jean - Patrick Lebel. França, 80', 1987.
- Notícias de uma guerra particular*. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Brasil, 57', 1999.
- O avesso do Pelô*. Direção: Kau Rocha. Brasil, 17', 1998.
- O caso Norte*. Direção: João Batista de Andrade. Brasil, 38', 1977.
- O Dreamland*. Direção: Lindsay Anderson. Inglaterra, 13', pb, 1953-56.
- O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Direção: Marcelo Luna e Paulo Caldas. Brasil, 75', 2000.
- Oiga, Vea!* Direção: Carlos Mayolo e Luís Ospina. Colômbia, 27', pb, 1971.
- Ônibus, 174*. Direção: José Padilha. Brasil, 133', 2002.
- Paris, la belle*. Direção: Pierre Prévert. França, 22', pb, 1959.
- Pasolini e...la forma della città*. Direção: Paolo Brunatto. Itália, 15', 1973.

- Pelô, 450 anos*. Direção: Sérgio Rezende. Brasil, 51', 2000.
- Pelores*. Direção: Marília Hughes e Aline Frey. Brasil, 30', 2003.
- Pelourinho*. Direção: Vito Diniz. Brasil, 8', 1978.
- Petit à petit*. Direção: Jean Rouch. França, 90', 1969/70.
- Playtime*. Direção: Jacques Tati. França, 126', 1967.
- Porto de Santos*. Direção: Aloysio Raulino. Brasil, 19', 1979.
- Pour mieux comprendre Paris*. Direção: Hetienne de Lallier. França, 5', pb, 1935.
- Poussières de ville*. Direção: Moussa Touré. Senegal, 52', 2001.
- Preto contra branco*. Direção: Wagner Morales. Brasil, 56', 2005.
- Public Housing*. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 200', 1997.
- Quando a rua vira casa*. Direção: Tetê Moraes. Brasil, 21', 1981.
- Quando o passo vira dança*. Direção: Paola Berenstein Jacques e Pedro Seiblit. Brasil, 10', 2001.
- Radiant city*. Direção: Gary Burns e Jim Brown. Canadá, 85', 2006.
- Recife, de dentro pra fora*. Direção: Kátia Mesel. Brasil, 15', 1997.
- Récits d'Ellis Island*. Direção: Robert Bober. França, 116', 1980.
- Refuge England*. Direção: Robert Vas. Inglaterra, 25', pb, 1959.
- Regen*. Direção: Joris Ivens. Holanda, 12', pb, 1929.
- Rien que les heures*. Direção: Alberto Cavalcanti. França, 36', pb, 1926.
- Rio, 40 graus*. Direção: Néelson Pereira dos Santos. Brasil, 100', pb, 1955.
- Rocinha Brasil – 77*. Direção: Sérgio Péo. Brasil, 18', 1977.
- Route One/USA*. Direção: Robert Kramer. Estados Unidos, 242', 1989.
- Santa Marta, duas semanas no morro*. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 54', 1987.
- Santo forte*. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 80', 1999.
- São Paulo cinemacidade*. Direção: Aloysio Raulino, Regina Meyer e Marta Dora Grostein. Brasil, 30', 1994.
- São Paulo, a symphonia da metrópole*. Direção: Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig. Brasil, 90', pb, 1929.
- São Paulo, city-tellers*. Direção: Francesco Jodice. Brasil/Itália, 48', , 2006.

São Paulo, sinfonia e cacofonia. Direção: Jean-Claude Bernadet. Brasil, 40', 1994.

Skyscraper symphony. Direção: Robert Florey. Estados Unidos, 9', pb, 1929.

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps.
Direção: Guy Debord. França, 20', pb, 1959.

Tempo de pedra. Direção: Júlia Aguiar. Brasil, 51', 2008.

Território vermelho. Direção: Kiko Goifman. Brasil, 12', 2004.

The city. Direção: Ralph Steiner e Willard Van Dyke. Comentário: Lewis Mumford.
Estados Unidos, 44', pb, 1939.

The concrete revolution. Direção: Xiaolu Guo. China/Inglaterra, 62', 2004.

The cool world. Direção: Shirley Clarke. Estados Unidos, 125', pb, 1963.

The Lumiere Brothers' first films. França/Estados Unidos, 61', pb, 1996.

The mur. Direção: Johan Van Der Keuken. Holanda, 9', 1973.

The vanishing street. Direção: Robert Vas. Inglaterra, 20', pb, 1962. *Vecinos.*
Direção: Enrique Colina. Cuba, 16', 1986.

Tire dié. Direção: Fernando Birri. Argentina, 33', pb, 1956/58.

Tokyo-Ga. Direção: Wim Wenders. Alemanha, 92', 1985.

Una lezione de urbanistica. Direção: Geraldo Guerrieri. Itália, 10', pb, 1954.

Um dia na rampa. Direção: Luis Paulino dos Santos. Brasil, 10', pb, 1956/59.

Um lugar ao sol. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil, 71', 2009.

Uma avenida chamada Brasil. Direção: Otávio Bezerra. Brasil, 106', 1989.

Une poste a la Corneuve. Direção: Dominique Cabrera. França, 54', 1994.

Vier muren. Direção: Johan Van Der Keuken. Holanda, 22', 1965.

Vinte dez. Direção: Francisco César Filho e Tata Amaral. Brasil, 26', 2001.

Viramundo. Direção: Geraldo Sarno. Brasil, 40', pb, 1965.

Wadi 1981-1981. Direção: Amos Gitai. Israel, 97', 1991.

Wadi Grand Canyon. Direção: Amos Gitai. Israel/ França/Itália, 86', 2001.

Who cares? Direção: Nicholas Broomfield. Inglaterra, 17', pb, 1971.

Worst Case Scenario. Direção: John Smith. Inglaterra, 18', 2001-2003.

Zona Leste alerta. Direção: Francisco César Filho. Brasil, 11', 1992.

ESTE LIVRO FOI IMPRESSO NO FORMATO 192 X 234 MM,
COM AS FONTES HUMNST 777 LT BT E ITC OFFICINA SANS BOOK,
EM PAPEL ALTA ALVURA 75 G/M² (MIOLO) E EM CARTÃO SUPREMO
350 G/M² (CAPA), NA CIAN GRÁFICA.

TIRAGEM DE 600 EXEMPLARES

SALVADOR, 2011



ISBN 978-85-232-0791-5



coleção PPG-AU faufba

