



**A construção do imaginário social no território
do documentário contemporâneo.**

Tânia Siqueira Montoro¹

Michael Peixoto²

Resumo:

Este trabalho propõe algumas reflexões de como o cinema - documentário é uma porta para construção do imaginário social que permite acesso às nossas memórias afetivas, nossas experiências sensitivas e que se dá por pistas de um passado que deixa rastros no presente. O filme interpretado como uma experiência humana é, portanto, um lugar de saudades (transformadas em memórias) e de pertencimentos (um refúgio de fruição sonora e visual). Espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea são tensionados pela reflexão entre narrativa audiovisual e construção do imaginário social, tomando a cidade como elo estruturante das convergências de sentidos.

Palavras-chave: cinema; memória; território; imaginário; contemporâneo.

Résumé:

Cet article propose quelques réflexions sur la façon dont le film documentaire est une porte à la construction de l'imaginaire social qui permet d'accéder à nos souvenirs émotionnels, nos expériences sensorielles et qui donne des indices d'un passé qui ne laisse aucune trace sur présente. Le film interprété comme une expérience humaine est donc un lieu de nostalgie (transformé en souvenirs) et les affiliations (un refuge de jouissance du son et de l'audiovisuel). Les espaces urbains dans la communication et culture contemporaine sont tendus par la réflexion entre la narration audiovisuelle et la construction de l'imaginaire social, prenant la ville comme un lien structurel des convergences de significations.

Mont-clés: cinéma; mémoire; imaginaire; territoire; contemporain.

¹ Doutora em Comunicação Audiovisual pela Universidade Autônoma de Barcelona. Pós-doutorado em Cinema pela UFRJ. Mestre em Comunicação pela Tulane University, New Orleans. Professora e Pesquisadora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Coordenadora da linha de pesquisa em Imagem e Som do mestrado e doutorado.

² Doutor em Comunicação Social, dentro da linha Imagem e Som, pela Universidade de Brasília. Professor do Instituto de Ensino Superior de Brasília, com pesquisa direcionada à área de autoria cinematográfica, teoria e linguagem audiovisual.



Cinema, cotidiano e história: é tudo verdade

O documentário brasileiro está vivendo, desde início dos anos 2000, uma transformação com o surgimento de novas linguagens, conferindo à narrativa documental audiovisual nacional um lugar de destaque na produção contemporânea. Ao longo deste trabalho, pontua-se algumas reflexões com o intuito de compreender como o documentário pode ser chave para o acesso às nossas memórias afetivas mesmo que trate de fragmentos da realidade, de retalhos do passado e, dessa forma, a tarefa do documentarista encontra semelhanças ao do historiador ao fazer lembrar, fazer memorar, fazer recordar e reencontrar o que as pessoas esqueceram ou gostariam de ter esquecido.

Assim, a prática de mobilizar e dar significação ao fazer humano e, conseqüentemente, sentido ao mundo, confere a historiadores e documentaristas a tarefa de colocar narrativas em circulação com o intuito de tornar a memória um fenômeno vivo do imaginário social. Evidentemente que, guardada as distintas diferenças e especificidades, o cineasta- documentarista tem mais liberdade do que o historiador, mas até no filme documentário esta liberdade está mediada pelo encontro do "outro", pela presença na intimidade do outro, o que exige uma postura no olhar em que história e cinema interagem para consolidar um rico encontro evitado de alteridades.

Bill Nichols enfatiza o caráter de resistência do documentário ou de todo filme de não ficção. Para o autor, trata-se de uma luta contra o esquecimento e denegação de uma representação engajada do mundo, portanto, a relação do espectador com respeito à imagem "está invadida por uma consciência da política e da ética do olhar" (1997, p.18).

É no entrecruzamento entre memórias revisitadas e presença e ausência do passado, que se realiza a experiência de contemplação de uma narrativa comprometida com a necessidade de retomar vínculos com a tradição – não em um sentido nostálgico, mas no sentido proposto por Walter Benjamin, ao indicar que a " história é um objeto de construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras" (1987, p.18). Benjamin já apontava o impacto do cotidiano das grandes cidades e da pressa e velocidade da informação da vida moderna no homem contemporâneo.

Nesse sentido, a vida da cidade é mesclada por passagens por lugares efêmeros e pela vida dos outros necessitando de momentos de recolhimento do cidadão para que possa refletir sobre seu lugar no mundo. Frente à abundância de imagens e informações, Benjamin (1987) advertiu ainda que o homem moderno foi



perdendo a sua faculdade de contar histórias, de trocar experiências e o narrador, gradativamente, passou a ser um personagem em extinção.

Reanimar a narrativa na contemporaneidade é então um desafio para necessidade de começar de novo, no sentido de uma história em contínua construção. Uma história que se faz de retalhos, de fragmentos, de passagens com a mediação de novas tecnologias audiovisuais para que novos sentidos aflorem e possam ser incorporados ao presente, trazendo ao cenário novas vozes e discursos que estavam silenciados e quase olvidados. Desta forma, o ato de rememorar assume a conotação de uma arte e faculdade comprometida em mobilizar o potencial da experiência, de crítica e de revelação de sentidos ocultos e opacos.

Há diferentes formas de representar o mundo vivido ou a realidade, como também há inúmeras formas de posicionar um acontecimento na narrativa fílmica. Com diferentes pontos de vista e polifonias, existem nos filmes documentários elementos que o identificam como especificidade narrativa: o registro “in loco”, a criatividade no desenvolvimento da narrativa e o ponto de vista do narrador. É do encontro da equipe de cinema com atores sociais e com imagens de arquivo do passado – como fotografias, jornais, postais, cartas, cartazes, músicas, trilhas, imagens de arquivo eletrônico; que se configura o estilo da narrativa e o lugar do narrador.

O diretor tem a missão no filme de construir uma interação de todos os códigos das linguagens em movimento. Em outras palavras, é na organização e sistematização do material fílmico que se constrói o argumento central que vai balizar o contexto histórico e cultural, ou seja, a forma de conduzir e seduzir o público para a realidade narrada em sequências imagéticas e sonoras ritmadas.

No trabalho da montagem cinematográfica, o poder criativo e a forma de interpelação do público tomam corpo na seleção dos fragmentos fílmicos em um repertório de sons e imagens, com objetivo de estruturar uma narrativa dentro de determinado enquadre com o conjunto de planos ou movimentos de câmera, colocando na linguagem sonora a missão de construir um clima na cena e sublinhar o ponto de vista social do narrador e da obra.

Particularmente, quando o filme documentário se configura como uma busca por descobrir o mundo por meio do *encontro com o outro* ao invés de um cinema *sobre o outro*, é que temos mais chances de nos depararmos com as dimensões afetivas pautadas pela possibilidade de diálogos entre as pessoas, entre atores e protagonistas sociais.

No cenário da história dos indivíduos ou de pequenos grupos repousa um recorte mínimo do particular para o geral, o indivíduo em destaque no lugar do



narrador central que não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é múltiplo, fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório e merecedor da compaixão e da indiferença pelas características próprias da sua individualidade. Ele agora é representado como humano em sua pluralidade de experiências cotidianas. A vida cotidiana na relação com a cidade e seus habitantes pontua o elo identitário dos personagens com seus textos e personalidades com suas histórias. Neste trânsito entre cotidiano/memória e história que fazemos uma narrativa do imaginário social da atualidade.

Em seu livro *O cotidiano e a história*, a filósofa Agnes Heller observa que:

... a vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se em funcionamento todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias e ideologias. O fato de que todas as capacidades se coloquem em funcionamento determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se, nem de longe, em toda sua intensidade (1989, p.20).

Ao aproximar do cotidiano das cidades para contar histórias, o cinema capta e incorpora essa aura de agitação constante conferida à metrópole e faz dela uma maneira de comunicar a realidade que constrói. A narrativa, assim, ao mesmo tempo é fundamento e mediação, ao lado de imagem em movimento e do fazer cinematográfico (planos, cortes, montagem).

A cidade se revela e o artifício do cinema a veste com histórias que seleciona, monta e transmite, com a intenção de tornar legível, isto é, capaz de produzir sentidos, dimensionando o caráter de representação e apontando novos traços estéticos que emergem do próprio caos dos trânsitos da metrópole.

O objeto cidade é ele próprio construído por concepções inscritas em imaginações e tradições. Quanto mais a vemos na modernidade em sua permanente transitoriedade, a olharmos através de uma série de lentes de mediação. Ao efetuar a mediação na narrativa sobre as cidades o cinema escapa da racionalidade moderna de tentar ordenar, coordenar e controlar tudo. Muitos filmes falam e nos levam a descobrir a alma da cidade, ou seja, a sua capacidade de fabulação que embaralha a tendência racionalizante, cada vez mais presente no traçado geométrico dos planejadores.

Ao tomar a cidade como elo de entroncamento entre história, cinema e cultura orienta-se, a reflexão, no sentido de captar as expressões culturais, estilos arquitetônicos e artísticos, períodos históricos, personalidades e personagens que consolidam um modo de viver e um estilo de vida que demarcam a expansão da



urbanidade e, conseqüentemente, dos mercados consumidores transnacionais marcados pela possibilidade de poder usufruir desta expansão do ponto de vista cultural.

A intenção é sublinhar como a relação da cidade com o cinema influencia e precipita novos modos de comunicar advindos das tecnologias audiovisuais de informação, assim como altera nossas negociações e agenciamentos socioculturais. Também os filmes permitem um desnudar da alma de um lugar, uma cidade, um espaço, um edifício, um personagem, uma autoria. Não seria isso desnudar a alma de um lugar?

Para Yazigi (2001, p.25), a alma de um lugar seria

... o que fica de melhor de um lugar e, por isso, transcende o tempo – mas não existe sem um corpo. Almas são materialidades, práticas e representações com uma aura que se contrapõe ao que chamaríamos de desalmado. Não creio que possa ser entendida por processos lógicos. Há alma quando há paixão pelos lugares. A alma está oculta, mas é perfeita.

Fato é que as mudanças tecnológicas processadas na atualidade das sociedades contemporâneas têm um forte impacto na maneira como se vive, pensa, constrói a experiência nas cidades. Com isto, há também muitos modos de representar o urbano, modos estes que vão gerando padrões estéticos, que vão delineando e traçando novos itinerários imagéticos que registram peculiaridades e transformações urbanas recentes e complexas.

Outro traço marcante da linguagem cinematográfica contemporânea, particularmente do documentário, refere-se à incorporação dos procedimentos de pesquisa ao corpo principal do texto, ou seja, o processo de investigação, de produção de conhecimento, é explicitamente descrito e com este procedimento o método também se torna um constructo social. As estratégias para apreensão da alma do lugar da cidade de que se quer narrar modifica o processo de conhecimento que carrega todas as ordens de subjetividade, coincidências, sinergias e um emaranhado de vias, caminhos, estradas e pistas. O que se quer dizer é da relação com o outro que é dinâmica, dotada de tempo e ritmo próprio.

A reflexibilidade rompe com a “voz autoritária” tanto da ciência e com a imposição de objetividade a realidade. Fronteiras entre processos de produção e circulação de narrativas audiovisuais vão mediando os fluxos de emissão e recepção. Com isso, a ideia de lugar consiste no entendimento de extensão do acontecer homogêneo ou do acontecer solidário, a partir de duas construções: a configuração urbana das metrópoles e a globalização dos sujeitos. Dessa forma, o



espaço se torna singular e único e se converte em lugar de estabilidade dos objetos e processos socioculturais.

Como paisagem ou modo de vida, o espaço construído representa um *focus* imaginário na medida em que se reveste de dramaticidade com formas, cores, luzes, movimentos, seduções, conflitos e confrontos; e mais todas relações humanas públicas e privadas acabam se revelando como diferenciadas ou não, em cada lugar atravessado por memórias afetivas de territorialização espacial.

A construção dos espaços urbanos no documentário brasileiro contemporâneo

Nos últimos anos, as relações entre cidade e cinema vêm se consolidando como atraente intercâmbio de estudiosos e críticos das mais variadas áreas do conhecimento - historiadores, sociólogos, teóricos e críticos do cinema e das artes. Isso se deve à equação de dois elementos importantes e expressivos, que se exibem no processo de hibridismo cultural e social da própria genealogia do conceito de modernidade, quando o cinema figura como parte da reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de intercâmbio industrial e capitalista. Também a se destacar que, com suas características cinéticas que propiciam o voyeurismo e a mobilidade, as cidades são objetos mais que perfeito para o universo cinematográfico. Para Lyra (2008, p.35),

Desde o início do cinema a cidade teve nele um lugar privilegiado, sobretudo a metrópole, ou seja, o modelo de cidade expandida do final do século XIX. Mas esse elo comum de representações se esgota a cada nova modelação cinemática que confere às cidades funções diferenciadas, quer seja pelas vias do estilo pessoal do realizador, quer seja pelos contratos de movimentos e gêneros que ocupam a história do cinema.

A construção imaginária da cidade produzida pela indústria da cultura se constitui e é constituída a partir de um permanente diálogo com o cidadão, com o morador, com o sujeito e grupos sociais que contrastam sua experiência real e cotidiana com a versão mediática. Os habitantes da cidade negociam as leituras e propostas urbanas que o cinema e demais mídias audiovisuais oferecem por meio de reconstrução de espaços imaginários.

Para adentrar na análise do universo das formas narrativas de representação do outro e da construção de espaços imaginários na relação do cinema com as cidades, alguns filmes recentes nos permitem, sem pretensão de esgotamento, orientar esta breve reflexão. Como recorte inicial de análise,



traçamos as transitoriedades e permanências no espaço urbano em função de suas constantes transformações. Emblemáticos nessa problemática, é possível destacar dois filmes do jovem cineasta pernambucano Gabriel Mascaro: *Um Lugar ao Sol*, de 2009; e *Avenida Brasília Formosa*, de 2010.

Avenida Brasília Formosa acompanha quatro moradores de Brasília Teimosa, favela da região metropolitana de Recife que foi alvo de um recente projeto de replanejamento urbano, o qual deslocou toda uma comunidade instalada em palafitas para conjuntos residenciais à beira da avenida que dá título ao filme. Os quatro personagens são um pescador; uma manicure; um garçom-*videomaker*-coreógrafo e uma criança em fase escolar.

O documentário evita as entrevistas e acompanha, sem jamais denunciar os dispositivos fílmicos, os quatro moradores em suas rotinas diárias, dentro de um formato plenamente observacional, que remete de certa forma aos parâmetros do cinema-direto. As narrativas que a câmera flagra obedecem ao registro espontâneo e, por vezes, justamente por sua naturalidade e frescor, parecem resultar de uma ficcionalização prévia.

Nada de muito especial acontece com esses quatro personagens. O filme concentra o foco nas micro-histórias do cotidiano: o menino tem dificuldades de reproduzir seu nome na lousa do colégio; a manicure explica à filha de uma cliente porque as paredes do seu salão são da cor verde (cor da moda, cor da esperança, cor do dinheiro); o pescador e sua esposa observam pela janela um incidente na rua. As ligações entre os personagens são efêmeras e tendem a exaltar a polifonia de vozes, anseios, sonhos de pessoas que dividem o mesmo espaço urbano, mas que estabelecem laços extremamente fugazes (ou mesmo inexistentes) entre si, dentro de um universo metropolitano.

As marcas do passado recente, da reestruturação urbana que modificou a vida daquela comunidade, são evidenciadas apenas de forma indireta: nas imagens em vídeo da visita do então presidente da República, Luís Inácio da Silva, à região para anunciar a construção da avenida; nas paredes de tijolo ainda sem os devidos acabamentos; nas lembranças das noites bem dormidas de uma velha senhora; ou mesmo nas paredes recém-pintadas, como no salão da manicure.

Sobre o registro histórico da visita do presidente, há de ressaltar o tratamento que o personagem que visiona tais imagens atribui a elas: ele busca em seus arquivos as fitas em VHS, tratando-as como “muito antigas”, “já mofadas pela ação do tempo”, como se pertencentes de um passado longínquo, mesmo tendo sido feitas apenas oito anos antes. Isso exalta uma urgência presentificadora dos



personagens, ainda que esse presente não seja nem intenso nem emocionante; apenas imediato e necessário.

A relação estabelecida entre personagens e espaço se dá dentro de uma dimensão do devir, tendo em vista que o cenário urbano se modifica constantemente, e os personagens se adaptam ao espaço, sem contestá-lo, porém, intragindo de modo ativo com as consequências advindas de sua ininterrupta transformação. Assim, transitam pelas ruas da cidade como parte delas, integrados a elas; são corpos-espacos, e dessa forma mostram resistência à vitimização, exaltando na contramão da passividade uma sensação de pertencimento, de domínio do lugar. De maneira alguma mostram-se indiferentes ou não sustentam expectativas, pois bem ao contrário, o documentário tende a sublinhar a presença e os deslocamentos, a fim de sensibilizar o olhar para essas histórias particulares, ainda que seus anseios se mantenham na dimensão do ordinário: trabalhar com uma equipe de pescadores mais empenhada para que os resultados sejam mais satisfatórios; concorrer a uma vaga de um *reality show*, mais por diversão do que efetivamente como um projeto de vida, etc.

A câmera dá ênfase a essa banalidade, com planos que por vezes desconcertam por sua beleza e poesia. Dessa forma, assume uma postura proposicional, não no sentido de interferência no conteúdo, mas em busca de atentar o olhar do espectador para a dimensão humana do que está às margens da avenida, às margens de uma cidade que investe progressivamente na verticalização arquitetônica como símbolo de modernidade e diferença social. Em sua proposta narrativa, aprofunda o olhar no conglomerado de construções (evidente na primeira imagem do filme), que à primeira vista assustam ou causam descaso por quem simplesmente atravessa a avenida que beira a orla.

Nesse sentido, vale fazer o contraponto com o documentário anterior de Mascaró: *Um Lugar ao Sol*, no qual o diretor e sua equipe ascendem ao topo dos arranha-céus para entrevistar moradores de coberturas. O filme partiu do acesso a “um curioso livro que cataloga a elite e pessoas influentes do Brasil”, como anuncia o letreiro inicial. Das 125 coberturas identificadas no livro, apenas 9 moradores aceitaram conceder depoimentos. Em um formato absolutamente distinto de *Avenida Brasília Formosa*, o diretor opta por entrevistas com uma câmera frontal, estimulando os inquilinos a narrar sobre o “olhar de cima” para a cidade. Não à toa, recusa o espaço público, tão exaltado no filme seguinte, para realizar as entrevistas unicamente no espaço privado dos luxuosos apartamentos.

Diferente da relação de proximidade e profundidade que estabelece com os moradores de Brasília Teimosa, o filme preserva uma informalidade e distância com



os entrevistados de *Um Lugar ao Sol*, evidenciando pelas escolhas estéticas um posicionamento autoral. É recorrente o recorte dos depoimentos em que os entrevistados exaltam as suas condições de privilégio e de isolamento. A privacidade e a segurança são preocupações primordiais da grande maioria dos participantes do documentário.

Um dos entrevistados define a experiência de morar em uma cobertura como viver em uma ilha, o que ressalta a ideia de não-interação e não-pertencimento ao espaço público social. Nesse sentido, o documentário apresenta um outro olhar sobre a experiência urbana, estabelecido em uma antinomia: ao mesmo tempo em que os arranha-céus são resultado de um processo de urbanização e aglomeração populacional, eles promovem uma distinção social, tanto de classe quanto de perspectiva sobre o próprio espaço urbano. É evidente o sentimento de deslocamento e despertencimento ao plano horizontal da cidade, potencializado por um olhar que não consegue encarar o outro, uma vez que está sobre ele.

Também abordando questões relativas ao processo de constante transformação urbana e a relação com os espaços da cidade, está o documentário *Histórias de Morar e Demolições*, dirigido por André Costa e lançado em 2007 a partir de um edital promovido pelo programa Rumos do Itaú Cultural. O filme inicia com um projeto de capturar a memória afetiva de casas antigas que serão brevemente destruídas para a construção de grandes edificações em uma área central da cidade de São Paulo.

Quatro famílias são selecionadas para narrar suas experiências e, a partir de então, o documentário oscila sobre a própria concepção filmica (em discussões da equipe sobre o processo); depoimentos das famílias sobre os acontecimentos vividos naqueles espaços e imagens e sons das habitações. O documentário, ainda que trazendo à tona o olhar sensível sobre os lugares íntimos (o canto da sala em que dormia o cachorro já falecido; a parte do jardim preferida pela avó; a forma como a luz incidia sobre certas paredes no fim do dia), sofre de um excesso de formalismo – nesse sentido, o fato de não privilegiarem o registro dos próprios moradores exalta um olhar deslocado do rotineiro.

Ainda assim, *Histórias de Morar e Demolições* potencializa a capacidade do documentário em registrar tanto as transformações urbanas quanto as experiências sensíveis do convívio nas grandes cidades, em constante mutação. De maneira distinta aos filmes analisados anteriormente, porém fortemente entrelaçado aos demais em uma perspectiva mais ampla, ele captura um presente no próprio processo de transformação, um presente com ares de nostalgia por sua evidência



de imediata inexistência. São imagens-presente que se entrelaçam com (e são povoadas por) imagens-lembrança, presentificações afetivas de um lugar a se confirmar em breve como lugar-memória.

Presente e passado, juntos com real e imaginário, são para Deleuze (2007) a própria imagem-tempo, pois provocam um circuito no qual uma imagem atualiza a precedente e é atualizada na seguinte. De acordo com o teórico, “o passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular” (2007, p. 99).

Nesse sentido, os três documentários investem em uma imagem mútua, feitas de passagens e atravessamentos. Imagem atual e imagem virtual, um presente na iminência de deixar de sê-lo e um passado que se atualiza constantemente e é ressignificado pelas experiências sensíveis. Tanto em *Avenida Brasília Formosa*, quanto em *Um Lugar ao Sol* e *Histórias de Morar e Demolições*, as narrativas são marcadas pelo processo de transformação de um presente que lança novos olhares, novas contemplações e audições, para um passado recente e mesmo para um presente em evidente processo de mutação, em decorrência do próprio processo de reorganização urbana (a remoção das palafitas para a construção de uma grande avenida; a verticalização das moradias; a demolição de casas a fim de abrir espaço para edificações de alto porte).

Pensar essas construções fílmicas a partir da simultaneidade, do circuito entre passado e presente nos permite criar vivências – não oriundas somente dos personagens que revelam suas histórias, mas da forma fílmica, do olhar sobre, das posturas diante dos entrevistados e lugares que estimulam ao espectador perspectivas sensíveis, aprofundando e sensibilizando o olhar para as realidades urbanas cotidianas, que tendem a se perder na rotina frenética das urbes. Dessa forma, nessas dobras de tempo atravessadas pelas pontas do presente, a imagem-tempo aciona a nossa memória das grandes cidades no cinema como constituinte de um imaginário de presentificação dessa memória-mundo que vivemos.

Os três documentários analisados apresentam uma tendência de adentrar no local para particularizar expressões e experiências estritamente pessoais. Estes filmes sublinham o fluxo do tempo de forma a atualizar o passado no presente, de maneira que se torna indiscernível uma distinção entre ambos. A partir da leitura da verticalização do espaço urbano na construção da narrativa cinematográfica, essas obras aproximam a percepção do tempo em sua forma mais sensorial: a memória, comumente colocada em contraposição ao contemporâneo.



A memória e os afetos, tão valorizados na produção documental contemporânea, vão trazer à tona uma nova postura ética diante do conteúdo, que, conforme trata Fernão Pessoa Ramos em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008), reflete uma ética modesta, quando

o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo. (...) A ética do sujeito modesto aceita os limites do corpo e da voz do 'eu', deixando para trás as ambições educativas, a busca da neutralidade ou as exigências da reflexividade. O 'eu' fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover a amplitude de sua fala (2008, pp. 38-39).

Narrando as experiências pessoais e afetivas de lugares concretos, a ideia de lugar se realiza como condição de uma espacialização prática, que cria novos limites e solidariedades sem respeitar as anteriores. Os lugares se definem, pois, por sua densidade informacional e comunicacional cuja função os caracterizam e distinguem.

Observa-se que, a representação das cidades e de seus lugares no cinema documentário contemporâneo forçosamente marca o trânsito entre o arcaico e o moderno, entre espaços e territórios de consumo, condensando o multiculturalismo, típico das metrópoles do século XXI. Esse reposicionamento do olhar se dá ao colocar em evidência novos atores sociais, paisagens sonoras e visuais, que se expandem e interpenetram entre o global e o local, pulverizando espaços urbanos que configuram narrativas paralelas que consolidam clichês metropolitanos e configuram uma ideia muito particular dos diversos núcleos urbanos.

Dessa forma, nas cidades experienciadas, registradas e memoriadas, assiste-se a uma proliferação de redes reais e imaginárias em diversos suportes de representação que reconfiguram significados e sentidos para espaços da urbes.

Considerações finais

O documentário tem atraído um interesse crescente de realizadores, críticos e pesquisadores de cinema e conquistado uma parcela pequena, mais considerável do público que frequenta as salas de exibição no país.

A prática documental tem interesse revigorado que pode ser constatado pela duplicação de filmes produzidos na última década, editais públicos para fomentar este tipo de produção, festivais de cinema nacionais e internacionais de documentários em geral e temáticos e, ainda, lançamentos de festivais e cursos de curta duração em universidades.



O documentário brasileiro contemporâneo guarda algumas diferenças daqueles realizados no decorrer dos anos 60, sobretudo por documentaristas ligados ao cinema novo. São filmes que abordam criticamente, pela primeira vez, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o “outro de classe”- desamparados, miseráveis, excluídos e marginalizados. Dar a voz ao “outro” nos documentários do final dos anos 60 e 70 não se constituía como narrativa central, fazendo-se necessário um leque de informações que apoiavam os documentaristas na estruturação sobre a situação real focalizada.

No documentário contemporâneo, apesar de apresentar forma bastante híbrida como seus congêneres dos anos 60 e 70, observa-se o interesse em promover o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso e, dessa forma, sujeito de produção de sentidos sobre sua própria experiência. O outro de classe assume o discurso e não é abafado pelo discurso dos cineastas.

Outro ponto a se destacar é que no documentário contemporâneo o lugar é que potencializa as memórias afetivas. O espaço que ocupa aquele lugar com a qualidade do banal que conhecemos é uma espécie de meio entre duas entidades que a tradição ocidental separou fortemente: natureza *versus* cultura. Por isso, as cidades são representadas por fragmentos de convivências, deflagrando o mundo interior do indivíduo na polis. Com isso, tecnologia e consumo marcam um conjunto das incontáveis identidades que se reúnem num lugar, em público nos parques, shows, comemorações ao ar livre, eventos esportivos e religiosos e outros.

Há que se ressaltar também que as representações mediáticas da cidade adquirem um papel central no documentário contemporâneo, particularmente ao remarcar, também, a experiência múltipla da cidade, revelada por lugares e espaços que os homens dão sentidos e significados na convivência humana.

A cidade, a cada vez que é mostrada, assume diversificadas funções. Assim, a presença instável do movimento, a paradoxal fixação do instante, a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da pós-modernidade coloca em pauta o caráter narrativo do cinema que busca desde seus primórdios fixar o flagrante do cotidiano urbano. Nesse sentido, ao conjugar cidade e narrativa, o cinema retoma certas matrizes imagéticas, míticas e literárias ao representar a cidade moderna e suas derivas pós-modernas, tentando colocar ordem de leitura ao caos.

Cidades reais e particulares; cidades como efeitos de sentidos: imaginadas, representadas, saqueadas, erguidas e reerguidas, percebidas e esquecidas se convertem em modelos de urbanidade, circulando em fluxos globais e se



materializando em cenas cinematográficas locais. Simbiose profunda entre o lugar das imagens e dos imaginários e entre o lugar midiático e o espaço-tempo urbano.

Nunca talvez tenha sido tão estreita a relação entre cinema e imaginário das cidades, e de tão estreita, curiosamente, cada vez se torna mais e mais imperceptível. A quase redundância do binômio modernidade – experiência urbana revela a relação de dupla implicação, fazendo da cidade o livro de registro do imaginário da contemporaneidade.

O cinema documentário contemporâneo se incumbe de narrar uma das milhões de histórias que permite representar/significar a cidade, tornando-a, portanto, passível de legibilidade. Os personagens e seus dramas, com suas tramas, constroem a narrativa que concretiza a cidade como espaço cinematográfico.

Referências

BACZKO, Bronislaw. **Lês imaginaires sociaux**. Paris: Payot, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Unb, 2009.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LYRA, Bernadete. "Entre clarões e trevas: a cidade noir no paracinema" In: Angela Pryston e Paulo Cunha (orgs.) **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008, pp 35-48.

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MONTORO, Tania. *Protagonismo de gênero nos estudos de cinema e televisão no País*. Revista Lumina, vol 3, numero 2, Juiz de Fora, dezembro de 2009. Disponível em www.ppgcomufjf.bem-vindo.net.lumina

PEIXOTO, Michael. **Cinema do Olhar: reflexões sobre a autoria cinematográfica**. Dissertação de mestrado orientada por Tânia Montoro. Programa de pos graduação em Comunicação Social - linha de pesquisa Imagem e Som. Universidade de Brasília, fevereiro, 2010.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Buenos Aires: Paidós, 1997.



RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

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

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

YAZIGI, Eduardo. **A alma do lugar.** São Paulo: Contexto, 2001.