

NARRATIVA DOCUMENTAL PARA UMA NOVA APREENSÃO DE UM ESPAÇO PÚBLICO ESTIGMATIZADO

Natacha Cyrulnik

Laboratório PRISM - Percepção Representações Imagem Som Música, Universidade Aix-Marselha, França

RESUMO

No seguimento de um projeto audiovisual realizado ao longo de quinze anos em cidades do Sul da França, os locais turísticos estão agora a ser filmados como parte de uma nova série de documentários, contando a história numa tentativa de melhor entender a vida cotidiana nessas áreas facilmente estigmatizadas. O objetivo é apreender o espaço público do ponto de vista urbano (Paquot, 2009) e dos média (Habermas, 1978), para tentar entendê-lo melhor (Ninney, 2000). O documentário criativo oferece um dispositivo (Agamben, 2007) e a possibilidade de compartilhar uma experiência através da arte (Dewey, 1915) que incentiva uma abordagem sensível ao território turístico. Requer a narração de um território em imagens e sons, quer seja através das palavras de turistas (Augé, 1997) ou de viajantes (Paquot, 2014) ou através do comportamento em “filmes de família” (Odin, 1995), por exemplo. Essa narrativa de um território baseia-se na relação que o homem estabelece com o local turístico. Assim, de certa forma, este imagina uma realidade afirmando um ponto de vista. Deste modo, permite uma jornada mais ou menos imaginária para a pessoa que a experiência, bem como para o espectador no final.

PALAVRAS-CHAVE

documentário; espaço público; comunicação; turismo

DOCUMENTARY NARRATIVE FOR A NEW UNDERSTANDING OF A STIGMATIZED PUBLIC SPACE

ABSTRACT

Following on from an audiovisual project carried out over fifteen years in cities in the South of France, the tourist sites are now being filmed as part of a new documentary series, in an attempt to better understand daily life in these easily stigmatised areas by telling the story. The aim is both to apprehend the public space from an urban (Paquot, 2009) and media (Habermas, 1978) point of view, in order to try to better understand it (Ninney, 2000). The creative documentary offers both a device (Agamben, 2007) and the possibility of sharing an experience through art (Dewey, 1915) that encourages a sensitive approach to the tourist territory. It requires the narration of a territory in images and sounds, whether through the words of tourists (Augé, 1997) or travellers (Paquot, 2014) or through behaviour in “family films” (Odin, 1995), for example. This narrative of a territory is based on the relationship that man establishes with the tourist site. Thus, in a way, he fictionalises a reality by asserting a point of view. In this way, it allows a more or less imaginary journey for the person who experiences it, as well as for the spectator in the end.

KEYWORDS

documentary; public space; communication; tourism

INTRODUÇÃO

O documentário de criação apresenta-se como um objeto artístico que visa favorecer o conhecimento e a compreensão de uma situação (Niney, 2000, 2002). Se se considerar a construção, por este meio, da representação de determinado território, este oferecerá, então, a possibilidade de fazer dele uma experiência pela arte (Dewey, 1915). Foi isso que tentei realizar durante 15 anos, indo com uma câmara para a rua nas *cités* (subúrbios) do sul de França. Primeiro, no âmbito de workshops para promover o intercâmbio e criar cumplicidade com os habitantes durante os primeiros 10 anos (designadamente, no coração da *cité* Berthe em La Seyne-sur-Mer) e, depois, abrindo-me a outras *cités* para tentar, enquanto documentarista, contextualizar as formas de viver nestes territórios estigmatizados. Com efeito, as *cités* representam, em França, *zonas sem lei* que as reportagens televisivas caricaturam facilmente pelo arremesso de pedras ou pelos carros a arder. Se estas imagens realmente existem, a ideia passava por ir para o meio da população para tentar compreender melhor a vida diária nestes locais a partir de um ponto de vista urbano e social: em ambas as vezes, três vias rodoviárias cercavam as *cités*, isolando-as do resto da cidade como guetos, quando não eram linhas de caminho-de-ferro; a população é muitas vezes de origem imigrante e tem dificuldade em encontrar trabalho, há uma afirmação de códigos comportamentais que contribuem para uma forma de identidade territorial que se torna reivindicativa, etc. Através da realização de um total de nove documentários em quatro *cités* do sul de França¹, as palavras dos habitantes eram contextualizadas para que, no final, o espectador pudesse ter uma experiência sensível desta vida quotidiana nestes territórios específicos. Depois da série documental *Living in the territory* (Cyrulnik, 2011-2015), realizada no coração das *cités*, decido começar agora a série *Sortir de la carte postale*. Mais uma vez, esta volta a focar territórios caricaturados, desta vez turística. Então, ao posicionar-me, sobretudo, como observadora desta vida quotidiana, procuro, a partir do estereótipo do postal bem fotografado, deslocar um pouco a minha câmara para as pessoas que aí vivem todos os dias. Nesta abordagem, tento medir a diferença entre aquilo a que Jean-Didier Urbain (1991) chama de turista para me posicionar e, ao mesmo tempo, propor ao espectador que se coloque na pele do “viajante” (Paquot, 2014) que procura compreender melhor a vida a partir de um ponto de vista mais antropológico dentro daquilo que se tornou um estereótipo turístico.

Tento, assim, compreender de que forma as representações sociais podem evoluir com as representações fílmicas, mas mais em ligação com o desejo de exploração dos primeiros assistentes de câmara. O turismo atual volta a questionar isto. Esta nova série documental *Sortir de la carte postale* inicia esta reflexão que é um prolongamento destes diferentes níveis de representação (fílmica, social e individual) experienciados na série *Habiter le territoire* (Cyrulnik, 2016), mesmo que a forma de abordar o território seja diferente. Trata-se de ultrapassar os estereótipos para obter uma apreensão dos territórios turísticos mais etnográfica e, por isso, mais contextualizada, mais sensível e, também,

¹ Mais informações em www.lacompagniedesembruns.com

mais artística. O postal a partir do qual é preciso sair torna-se um novo objeto de investigação, questionando, em simultâneo, o território e o seu turismo, a sua apreensão, as representações sociais a contextualizar, reivindicando uma abordagem etnográfica questionada artisticamente através das imagens e dos sons que vão contar isso no documentário. O testemunho já não é necessariamente a forma de conhecer e procurar compreender os modos de vida nestes territórios que são sempre caricaturais. Desta vez, são sobretudo representadas as marcas, as pegadas deixadas pelo homem numa paisagem. Os comentários serão apagados para dar lugar à articulação entre as imagens e os sons que vão revelar “paisagens sonoras” (Murray Schafer, 1977), paisagens visuais, ambientes. Estes documentários questionam uma abordagem cinematográfica que é, ao mesmo tempo, estética e retórica (Soulez, 2011).

As formas de apreender estes territórios, aqui caricaturados pelos postais, são questionadas, sendo agora filmadas as diferentes formas de viajar, entre o turista e o viajante mais próximo dos habitantes, que evoca o etnólogo (Augé, 1997; Paquot, 2014, ou mesmo Winkin, 2001, Descola, 2005). Trata-se de *Sortir de la carte postale* (sair do postal) para se abrir melhor ao mundo (Cyrulnik, 2017, pp. 216-217).

APREENDER UM ESPAÇO PÚBLICO PELA ARTE

Jürgen Habermas (1978) descreve um espaço público numa lógica participativa que é, ao mesmo tempo, interacional, deliberativa e política, associando-lhe o poder dos média segundo considerações comunicacionais. Por sua vez, Thierry Paquot (2009) propõe um ponto de vista mais físico e geográfico, numa abordagem filosófica e urbana, referindo-se a espaços públicos, no plural. Mas também considera o jornal como um meio de tornar coletivo um espaço, tal como, por exemplo, um bairro, conferindo-lhe uma dimensão social e pública (Paquot, 2009, p. 92). O poder mediático e, portanto, comunicacional, de um jornal permite explorar a relação espaço público/território. As ligações, os intercâmbios a diferentes níveis, as partilhas, as circulações e as relações que se estabelecem estariam, assim, no centro da definição de todos os espaços públicos, tanto no plural como no singular. Qual é, então

a função sobredeterminada do território para pensar a relação dos cidadãos (habitantes?) com o seu ambiente (económico, político, social, cultural, ...) do quotidiano, para discutir a ideia de “poder instituinte” da territorialidade em reconhecer um espaço público (sem, no entanto, deixar entender que este seria entendido apenas em termos de um território). (Raoul, 2013, p. 75)

De que forma o espaço público é trabalhado pela questão do território e como é que o documentário, enquanto objeto mediático específico, contribui para isso?

De facto, é afirmada uma dimensão política, na medida em que o documentário dá conta de um modo de vida dos habitantes de uma *cit*é no dia a dia. Contribui para uma forma de envolvimento cívico através da participação, das interações, das tomadas de posição, das deliberações, etc. Mas o documentário, enquanto forma de narrativa de

um território, também se envolve na abordagem urbana que propõe através do que é filmado, do que é relacionado, do que é destacado, etc. As deambulações e os encontros nas *cités* dos filmes da série *Habiter le terriroire*, associados aos comentários sobre o que é vivido no dia a dia, compõem um discurso sobre este espaço público urbano. Por sua vez, os da série *Sortir de la carte postale* esforçam-se por dar conta de um território turístico e de o tornar mais sensível através da captura das imagens do dia a dia e dos sons que dele emanam. O cruzamento entre estas duas dimensões do espaço público coloca a comunicação e as interações humanas no centro do dispositivo (associado à arte através da forma do documentário de criação) e revela um entrelaçamento que constitui estes territórios.

Os turistas tiram *selfies* na ponte que passa por cima de um canal ou numa praia de areia fina em Martigues, de frente para o Mucem ou à sombra do antigo porto de Marselha, ou em frente a uma igreja medieval ou no mercado provençal de Brignoles. A partir destas fotos tiradas na direção de um monumento, a câmara roda e vai filmar a vida quotidiana que acontece mesmo ali ao lado: um rapaz a pescar com a sua rede, uma mulher que traz da sua loja um expositor cheio de postais e o coloca na rua, um homem com uma pequena mala que atravessa a rua em passo apressado, etc. Surge um retrato de cada um destes espaços específicos destas cidades, indo cada vez mais ao encontro daquilo que constitui a “verdadeira” vida nestas zonas turísticas. A partir de exemplos captados em Martigues, Marselha ou Brignoles, o turista que tirava a fotografia na direção do monumento torna-se cada vez mais um viajante que vai ao encontro dos habitantes, abrindo-o para outros territórios mais distantes. Este segue uma abordagem cada vez mais sociológica e, ao mesmo tempo, artística, o mais próximo possível de uma vida que não via necessariamente à primeira vista. Entra cada vez mais no âmago da cidade para perceber melhor o que está em jogo aí, esta vida do dia a dia, de que se trata afinal... O seu ponto de vista contextualiza-se, começa a compreender de forma sensível a vida neste território. O espectador acabará por viver esta experiência durante o debate no final da projeção destes documentários (Cyrulnik, 2015).

O espaço público contribui para a criação do espaço público político. É acompanhado de formas de expressão sobre a(s) *cité(s)*. E, assim, o espaço público ganha forma. Os comportamentos, as palavras, os lugares e as opiniões que emergem constituem, em termos globais, o espaço público. Jürgen Habermas (1978) estabelece uma ligação direta entre os média e o espaço público. Bernard Miège atualiza esta ideia: “o estado dos média é considerado ipso facto como uma avaliação do espaço público e dos debates que nele ocorrem” (2010, p. 115). O documentário, num ambiente mediático praticamente omnipresente (através da mínima da utilização do telemóvel, quanto mais não seja para tirar fotografias), propõe um dispositivo alternativo.

No caso da série *Habiter le terriroire*, o espaço público é interpelado nos filmes em todas as aceções do termo (urbano, político e mediático), na medida em que é dada aos habitantes a oportunidade de falar e estes articulam entre si (na imagem durante a rotação ou através da montagem do filme) as suas reflexões sobre as mutações urbanas e humanas. O espaço público é, portanto, questionado tanto no tema do filme como na

representação que lhe é dada pelo filme. A série *Sortir de la carte postale* baseia-se menos na força do testemunho do que na observação mais ou menos participante (Winkin, 2001, pp. 156-165). O documentário, em todas as suas formas, apresenta-se como uma forma mediática alternativa de experienciar um território específico pela arte, de forma a ter sobre ele um conhecimento mais sensível e, sem dúvida, mais exato e, em todo o caso, mais contextualizado.

Com esta nova representação de territórios por meio do documentário, surgem novas representações sociais. O documentário, enquanto alternativa à reportagem geralmente muito formatada que os média transmitem (quanto mais não seja porque beneficia, na maior parte das vezes, de um tempo de imersão que promove a qualidade dos intercâmbios!), é um género mediático e artístico pertinente para este tipo de territórios estigmatizados:

os média contribuem (portanto) para a estruturação do espaço público fora das formas e dos conteúdos de discurso e informações que nele difundem... As “lacunas” dos média são, então, oportunidades para dar visibilidade a discursos alternativos. Na sua abordagem histórica, Habermas considera que as irrupções dos média, que invadem o espaço público, provocam o seu declínio. As ligações entre territórios e média salientam que estes últimos são suscetíveis de contribuir para uma dinâmica de discussão e argumentação. (Gadras & Palliart, 2013, p. 31)

Estas séries documentais apresentam-se precisamente como uma alternativa para promover isso. O documentário de criação oferece outra forma de visibilidade e, com ela, de reconhecimento (Honneth, 2000) destas especificidades territoriais.

Em geral, os média são mais pensados como meio de divulgar os territórios. No entanto, os jornais locais ou outras formas públicas de expressão dos habitantes nascem de um desejo de reivindicar formas de viver o quotidiano nesses locais. Portanto, são mais as questões associadas ao território que levam à construção de suportes mediáticos (Gadras & Paillart, 2013, p. 33). Por sua vez, Hélène Nez (2011) sublinha os “saberes residentes” ou os “saberes cívicos” como sendo mobilizáveis no urbanismo participativo. Na maior parte das vezes, a ideia consiste em reforçar as especificidades relativas a esta territorialidade. O documentário é uma forma possível e alternativa de tornar visíveis estes territórios e os seus habitantes. A forma discursiva do documentário possibilita esta nova apreensão do território (Cyrulnik, 2017, pp. 154-158).

NARRAR UM TERRITÓRIO

Apesar de o objeto de investigação deste artigo ser o documentário, mais especificamente os territórios, a questão da narrativa pode parecer menos evidente *a priori* do que no caso de um filme de ficção. No entanto, é esta que irá dar origem a uma representação no final. Assim que um filme, e, por conseguinte, uma história, é composto, associado ou não a um espaço, uma perspectiva de realização determina uma narrativa.

O simples facto de escolher um local em vez de outro para colocar a câmara já implica realização; o facto de se optar por fazer um grande plano focado numa pessoa em vez de um plano de conjunto a situar essa pessoa entre as outras, por exemplo, também; etc. A posição do realizador, a sua postura com todo o equipamento técnico, para além daquele que o cinema exige (câmara, microfone, auscultadores, tripé, etc.), já implica fisicamente uma perspetiva de realização, incluindo no caso de um documentário. Quando François Niney tenta circunscrever as diferentes gradações do documentário à ficção, distingue “três níveis interligados do dispositivo fílmico: construção dos planos, orientações de rotação, crença induzida do espectador” (2009, p. 54). Com isto pretende dizer que a forma de filmar, mesmo que o realizador intervenha o menos possível, já influencia o que vai mostrar no final no filme. Até imagens recolhidas com uma câmara oculta dizem muito sobre a perspetiva de realização e o que isso implica para o espectador no final. O mesmo acontece no caso das imagens captadas da forma mais simples possível, que implicam um posicionamento, uma forma de contar a realidade, o início de uma história ou até de um discurso... Não é possível a existência de um grau zero de realização. A neutralidade, ou a objetividade, parece, pois, impossível de alcançar com uma câmara, mesmo que seja isso que os jornalistas geralmente afirmam.

As formas de narrativa documental são muito variadas: da simples observação ao testemunho, à ficção mais ou menos documentada, passando mais especificamente pelo *storytelling* territorial, pelo documentário romanceado ou pelo envolvimento de uma biografia íntima ou social sobre um território. A realização documental possibilita diversas formas de narrativa. A psicologia social “explora o lado subjetivo do que acontece na realidade objetiva. Entenda-se por isto a realidade económica e social” (Moscovici, 1984, p. 12). De certa forma, tal também corresponde ao que o documentário faz, jogando com esta fronteira entre a parte da subjetividade e o desejo de objetivar os temas. Assim, a escolha da composição da narrativa acompanha a escolha do lugar mais ou menos marcado do realizador, tendo em conta o que vai despertar no espectador. O ponto de vista, a perspetiva do realizador que transparece na narrativa composta pela realidade implica não só quem filma, mas também a sua relação com o espectador no final (Niney, 2009, p. 54). A dimensão artística é incontornável, mesmo que a “estética relacional” a que se refere Nicolas Bourriaud (2001) permita valorizar os intercâmbios humanos como uma prioridade artística na realização de um documentário, como é o caso, designadamente, da série documental *Habiter le territoire* e, de uma forma mais próxima da observação, da série *Sortir de la carte postale*. O lugar do autor deve, então, ser reposicionado face ao desejo de objetivar o espaço; a relação que se estabelece entre quem filma e quem é filmado já faz parte do filme. O documentário, que surge necessariamente da realidade, determina-a segundo a sua posição:

[o documentário] encara o seu tema não só como uma investigação pessoal (o que não quer dizer forçosamente subjetiva), mas também como uma realização cinematográfica. Existe envolvimento do autor na pesquisa de e sobre o seu tema, quanto ao seu conteúdo e ao dispositivo de rotação

que lhe será aplicado. Trata-se, em todos os casos, de encontrar as formas fílmicas mais adequadas para orientar os meandros do inquérito, fazer os lugares e os protagonistas falar, apresentar na montagem a complexidade e as contradições da situação. (Niney, 2009, p. 121).

É assumida uma parte de ficção no documentário (Cyrulnik, 2017, pp. 96-99).

FICCIONALIZAR UMA REALIDADE

Quer seja um político, um urbanista, um geógrafo, um realizador, um turista ou o habitante do outro lado da rua, os pontos de vista dão vida a muitas formas diferentes de romancear a realidade. No âmbito do documentário, são precisamente estes mundos possíveis que contam. A crença, a ética, as possibilidades do mundo apresentado convocam uma parte de ficção para definir melhor aquilo que pode ser a realidade.

Pierre Bourdieu contextualiza a realidade e as palavras para a descrever: “alguns etnometodologistas chegam ao ponto de dizer que aquilo que consideramos ser uma realidade é uma ficção, construída nomeadamente através do léxico que recebemos do mundo social para a designar” (1994, p. 135). A ficção compõe a nossa realidade.

O cinema documental, o cinema dedicado ao “real” (...) permite uma invenção ficcional mais forte do que o cinema “de ficção”, facilmente dedicado a uma certa estereotipia de ações e de carateres. (...) Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da idade estética definiu modelos de ligação entre apresentação de factos e formas de inteligibilidade que esbatem a fronteira entre a razão dos factos e a razão da ficção, e que estes modos de ligação foram adotados pelos historiadores e pelos analistas da realidade social. (Rancière, 2010, pp. 60-61)

Não existe uma representação social, mas várias. E os próprios termos que podem ser utilizados para as descrever contribuem para a narrativa que compõe esta realidade. A ficção e o documentário estão ligados. William Guynn, quando decidiu intitular o seu livro *Un cinéma de non-fiction* (2001), quis dizer que não se tratava de opor estes dois géneros mas, pelo contrário, de os definir um em relação ao outro. Christian Metz dizia que “qualquer filme é um filme de ficção” (1975, pp. 31-32). E, por sua vez, Guy Gauthier, mais precisamente sobre a questão dos territórios, evoca inclusive o facto de a ficção geralmente permitir romancear uma realidade para a compreender melhor; mas o documentário apenas teria de se posicionar, portanto, como um exercício da verdade (Gauthier, 2010, p. 12), o que é redutor, denegrindo uma parte da criação. Apesar de o objeto deste artigo ser o cinema documental, é necessário valorizar toda a utopia e o imaginário que a ficção veicula para definir melhor a captura de uma realidade territorial no final. A realidade descrita, inclusive num documentário, é simultaneamente semifísica e semi-imaginária (Moscovici, 1984, p. 7). Como é que uma representação social se torna uma representação fílmica o mais “precisa” possível? (Cyrulnik, 2017, pp. 111-112). A arte apresenta-se como uma experiência diferente do mundo (Dewey, 1915). A dimensão

artística do documentário permite precisamente entrar num mundo que valoriza a experiência vivida, oferecendo, ao mesmo tempo, uma parte de sonho.

UMA VIAGEM MAIS OU MENOS IMAGINÁRIA

Afastada de considerações diretamente associadas ao espaço público, era necessário estudar a composição de uma narrativa e os seus jogos de interação para compreender melhor as diferentes formas de a narrar, realizar e criar o enredo. Nesta lógica, por exemplo, Italo Calvino optou, em *Les villes invisibles* (1984), por descrever espaços sonhados, inventados, ficcionais, etc., abordando as cidades descritas segundo sentimentos. Esta forma marcadamente artística conduz à evocação dos espaços de forma sensível: para cada uma das cidades descritas, conta-nos qualquer coisa sobre nós próprios e sobre os outros... O interesse do documentário num território está presente nesta articulação entre ficção e dicção (Genette, 1991). O que se diz sobre ele e o que se faz com que ele diga relativizam os diferentes níveis de interpretação de um território.

É precisamente isso que se passa num local turístico: as expectativas dos turistas são específicas. Um imaginário coletivo tenderia a dizer o que ver e a partir de onde. Na China, por exemplo, os turistas chineses fazem fila para tirarem todos a mesma fotografia na direção do monumento que deve ser captado com a pessoa amada em primeiro plano². É incontornável! A obra *L'impossible voyage* de Marc Augé (1997) descreve de que forma um etnólogo é confrontado com as imagens dos turistas em determinados locais emblemáticos. Concilia estereótipo e mudança do ponto de vista sobre esses lugares para definir aquilo a que chama “ficção urbana”. Isso faz efetivamente parte do território. É uma forma de o ver e de se apropriar dele que deve ser igualmente considerada, e que é, aliás, muito comum numa lógica económica. As imagens dos turistas invadem um mundo já repleto de imagens. Um alimenta o outro, transformando-se mutuamente. É um encontro diferente daquele que se baseia nas relações humanas, privilegiado pelo documentário. Estas imagens descrevem, à sua maneira, o território fotografado ou filmado. Apesar de Roger Odin (1995) insistir nos “filmes familiares” feitos de forma “amadora” e de esta dimensão ser muito importante a ter em consideração face à relação que o homem estabelece com um local, o que o turista cria, por sua vez, é facilmente um pouco caricatural, pois geralmente faz aquilo que se espera dele (um determinado tipo de turista, obviamente, e não o “viajante” que lhe opõe Thierry Paquot [2014]). É a mistura do imaginário do arquiteto com as reações dos espectadores que leva o visitante a distinguir uma imagem ou uma forma de viver diferente (Augé, 1997, p. 105). É isso que a série *Sortir de la carte postale* questiona.

As expectativas dos turistas também influenciam o que é visto ou visitado; tal como o realizador pensa naquilo que pode ser visto ou re(a)presentado. A linguagem cinematográfica em termos de imagens e sons também “conta” o território. Por exemplo, Michelangelo Antonioni explica que teve de se justificar para poder filmar grandes

² Este exemplo está especialmente presente nas primeiras imagens do filme de Michelangelo Antonioni sobre a China, *Chung kuo, cina* (1972, 220'). Ainda funciona assim hoje, é cultural.

planos na rodagem do seu documentário *Chung Kuo, Cina* (1972, 220'), já que os planos próximos são raros na pintura chinesa, exceto no budismo (Antonioni, 1972)³. Admite também que o seu método de filmagem era, por vezes, ilegal, esperando que isso seja justificado de um ponto de vista ocidental face às dificuldades de filmar na China (mesmo que tenha sido precisamente o governo chinês a convidá-lo para ir lá filmar):

é totalmente verdade que Antonioni, sem dúvida frustrado pelas múltiplas proibições, se gabou no seu filme de ter conseguido enganar a vigilância. O espectador tem tendência para aplaudir: o turista ocidental que visita países que desconfiam de fotógrafos tem sempre uma vontade irresistível de fotografar o que é proibido – mesmo que desprovido de qualquer interesse. Uma questão de civilização, de cultura, de moral, de política: a câmara é, por excelência, nos nossos países um instrumento do viajante, a tal ponto que foi necessário criar toda uma legislação para proteger os direitos do indivíduo. (Gauthier, 2010, p. 119)

O posicionamento do espectador seria, pois, importante no método de descobrir um país através do documentário. Por sua vez, Joris Ivens, figura emblemática do documentário, especialmente para aqueles que abordam o território pois filmou a China durante muitos anos, dá conta da dificuldade de encontrar o seu espaço:

ao longo de toda a minha estadia, mantive-me como um estrangeiro condenado a filmar uma China convencional à distância. Tentei evitar o exotismo: sem muitos campos de arroz, sem muitos bambus e telhados orientais e, nas poucas vezes em que consegui aproximar-me da realidade da vida, não pude parar para a tentar aprofundar. Ainda assim, tinha estado em contacto com a China e ela esteve em contacto comigo. (Destanque & Ivens, 1982, p. 188).

Pretendia, assim, afastar-se de uma abordagem turística, tornando-a o mais sensível e precisa possível. O posicionamento do realizador como homem que chega a um país novo coloca-o enquanto viajante (Paquot, 2014).

Esta distinção entre turista e viajante que propõe Thierry Paquot (2014) apresenta duas formas diferentes de conhecer um território; sugere ainda duas formas de o apreender antes de estar no terreno, de o abordar. O imaginário que prevalece antes de chegar a essas terras longínquas influencia a apreensão do país a descobrir. A ficção dos romances ou dos filmes também faz parte do imaginário das cidades. “Marcel Proust e Thomas Mann fazem parte de Veneza. Muitas cidades italianas terão sempre, para quem as visita, algo de stendhaliano” (Augé, 1997, p. 131). Os poetas e os romancistas

³ Em termos de linguagem cinematográfica influenciada pelo território, Guy Gauthier também explica, sobre Raymond Depardon, que filma muitas vezes o deserto: “o filme ‘entre paredes’ dá conta de uma preocupação oposta: trata-se de filmes discursivos, nos quais a gravação sonora ocupa um lugar preponderante. Os filmes limitados pelo horizonte são, pelo contrário, filmes em que a imagem desdobra todos os seus poderes. Aqui, o discurso é raro, o som resume-se ao ambiente” (Gauthier, 2010, p. 226). O território é aqui abordado em termos sonoros, de uma forma mais afastada da imagem do postal que os turistas evocam muitas vezes. O ambiente sonoro retrata o território (Schafer, 1977).

fazem intercâmbios com o espaço destas cidades. Estes territórios são apreendidos de forma subjetiva e social em simultâneo. O cinema também contribui para isso⁴! “Poesia” vem do grego “poïen”: “fazer”, “criar”. A ação criadora é válida tanto para o cineasta como para o espectador ou visitante. A cidade e o seu imaginário desenham um tecido urbano e um espaço social que é relatado pelo mundo fora (Augé, 1997, p. 134). Assim, a enorme quantidade de ecrãs que podem sobrepor-se na Piazza San Marco, em Veneza, por exemplo, ou em milhões de outros locais turísticos emblemáticos, constituem eles próprios outra imagem da cidade, entre o imaginário e o virtual. Esta visão global e imaterial altera uma abordagem mais local destes territórios turísticos. Yves Winkin chega até a falar de “encantamento” do local para o turista:

poder-se-ia sugerir que se a euforia diz respeito à interação, sendo limitada como esta no tempo e no espaço, o encantamento referir-se-ia a locais e paisagens criados com a intenção de induzir um estado de permanência eufórica naqueles que os frequentam. (Winkin, 200, pp. 215-216).

O imaginário associado ao turismo oferece uma forma de ficcionalizar a cidade. Neste contexto, o *storytelling* territorial é uma faceta específica que tem tendência para ir para o marketing territorial. Desta vez, é uma maneira diferente de encarar um território, mais próximo das dimensões económicas e turísticas que também influenciam o seu (re)ordenamento. O *storytelling* aplica “engrenagens narrativas, segundo as quais os indivíduos são conduzidos a identificarem-se com modelos e a cumprirem protocolos” (Salmon, 2007, pp. 16-17). Os entusiastas da comunicação política ou os estrategas do marketing utilizam-nas para catalogar uma visão territorial precisa que deve ser destacada com vista a um ordenamento. Apesar disso, o espírito crítico desenvolve-se com a escrita ou a leitura de qualquer narrativa. É afirmada uma “responsabilidade narrativa”, tão cara a Paul Ricœur (1983), tanto para o autor como para o leitor ou espectador, que decidem acreditar ou não nela. Esta forma de *storytelling* territorial foi demasiado utilizada; contudo, revela realidades comunicacionais para apreender um território. Roland Barthes (1957/2014) já denunciava a dimensão alienadora das narrativas mediáticas. A web 2.0 e as situações participativas que esta multiplica, enquanto novas formas mediáticas, teriam tendência para valorizar a emancipação, quando inibe, ao mesmo tempo, esta abordagem meios de comunicação de massa. Trata-se, portanto, de tentar interpretar e de se distanciar de uma narrativa para humanizar e democratizar o espaço narrativo público, mesmo que este se torne fragmentado.

O modelo de imposição de uma narrativa que impõe a sua visão do mundo, como entendido por Salmon, estaria agora ultrapassado, já que as diversas narrativas circulantes podem ser apresentadas em ambientes diversos por utilizadores habituados a interagir com os fragmentos de narrativas que

⁴ Uma cidade como Arezzo, na região da Úmbria, por exemplo, instalou painéis explicativos em todos os locais em que o filme *La vita é bella* de Roberto Benigni (1997, 116') foi rodado, jogando desta forma com a relação entre cinema, cidade e turismo.

recolhem de forma fragmentada nos suportes multimidiáticos. (Lits, 2015, p. 36).

O *storytelling* territorial, se é uma forma de narrar o espaço de uma maneira muito codificada e caótica em simultâneo, coloca a questão do formato narrativo mais adaptado em função dos territórios e daquilo que se pode (quer) dizer sobre eles.

Gérard Genette definia a noção de narrativa como “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais especificamente, da linguagem escrita” (Genette, 1966, p. 152). Na lógica desta abordagem de *storytelling* territorial,

propomos que não seja vista uma rutura nas estratégias de comunicação territorial pela passagem do discurso à narrativa, mas antes que a narrativa seja considerada um marcador da recomposição do discurso das coletividades. Com efeito, Gérard Genette sublinha que, apesar destes dois termos serem teoricamente opostos (o discurso é caracterizado pelo facto de estar associado a um emissor, enquanto na narrativa ninguém fala, pelo que o leitor não se questiona sobre quem fala para receber o significado), na maior parte dos textos literários, esta dicotomia não é observada. A inserção de elementos narrativos no discurso não permite, por isso, eliminar qualquer referência a um locutor, que se mantém em segundo plano. (Genette, 1966, p. 161, citado em Le Corf, 2015, p. 148)

A narrativa sobre um território transforma-se antes em discurso através da palavra dos habitantes. Enquanto o *storytelling* valorizou uma forma de narrativa territorial, deve então considerar-se que é o facto de ser usado por uma pessoa num documentário que permite incarnar melhor o espaço descrito. As interações e a afirmação de ponto de vista determinam a abordagem territorial que dele é feita. O exemplo mais específico do turista que se movimenta sustenta isso. O *storytelling* é uma técnica utilizada para promover esta oportunidade económica na qual se baseiam as coletividades territoriais para aumentar o seu orçamento. A definição identitária de quem chega enquanto turista em vez de verdadeiro viajante (Paquot, 2014) contribui para a evolução do território, tanto em termos de ordenamento como em termos de representação social, psicológica, económica, patrimonial, etc.

CONCLUSÃO

A ficção está, portanto, na nossa realidade. Quer revele um imaginário verdadeiro ou ajude a romancear o mundo, contribui para uma melhor compreensão deste. Leva até os turistas, sob a forma de um imaginário muito codificado, a acreditar que podem “viajar pelo mundo”. Da ficção enquanto arte mimética de uma realidade a um imaginário individual ou coletivo que se confina facilmente em representações sociais, a apresentação dos territórios percorridos já conta muitas histórias. Narrar implica realizar e criar o enredo que o documentário vai afirmar. “Qualquer narração, qualquer relato é um

discurso. O que delimita um discurso em relação ao resto do mundo e que, ao mesmo tempo, o opõe ao mundo ‘real’, é que é necessariamente proferido por qualquer pessoa” (Colleyn, 1993, p. 113). Partindo do território, a narração que dele é feita torna-se determinante. O ser humano é o único a poder compor uma narração porque é capaz de fazer uma representação neurológica do tempo e de verbalizar. Compreender uma narração é conceber uma representação do mundo. E formulá-la em grupo contribui ainda mais para essa representação do mundo que será construída em conjunto, quer seja durante a rodagem ou durante o debate no final da projeção do documentário entre todos os espectadores (Cyrulnik, 2015).

Trata-se, portanto, de redefinir constantemente o local da criação (“poïen”), na medida em que falar de um território é sempre ficcionalizá-lo um pouco, nem que seja através da subjetividade das palavras proferidas:

ao seguir o discurso e a sua produção, compreende-se melhor a natureza das relações que mantém com o seu outro, o real. A linguagem não tem como estatuto envolver, embora apresentando-a como outra que não ela, a realidade sobre a qual fala? (De Certeau, 1975, p. 38)

A incarnação da pessoa que faz o discurso sobre o local (verbal ou não), quem é filmado, com todo o seu desejo de descrever da melhor forma possível uma realidade, sugere, portanto, uma distância que transforma o relato em “re(a)presentação” (Bougnoux, 2006, p. 53).

Enquanto a dimensão política era valorizada desde o início com a definição do espaço público, volta agora através da afirmação do participante nesta aventura cinematográfica (quer filme, esteja a ser filmado ou seja espectador). O estatuto de cidadão impõe-se ao lançar um olhar crítico a um local que *a priori* pode parecer um estereótipo, quer sejam as *cités* ou os locais turísticos, e que o documentário ajuda a apreender melhor.

Tradução: A Inovtrad - Tradução, Formação e Serviços Unipessoal, Lda.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020. O Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (UIDB/00736/2020) apoiou a tradução do artigo para português e a revisão linguística da versão inglesa.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Rivages.

Antonioni, M. (Realizador). (1972). *Chung Kuo, Cina* [Filme]. Itália: RAI.

- Augé, M. (1997). *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*. Rivages Poche: Petite bibliothèque.
- Barthes, R. (1957/2014). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Benigni, R. (Realizador). (1997). *La vita é bella* [Filme]. Itália: Melampo Cinematografica.
- Bougnoux, D. (2006). *La crise de la représentation*. Paris: Éd. La Découverte.
- Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques*. Paris: Seuil.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Paris: Ed. Les presses du réel.
- Calvino, I. (1984). *Les villes invisibles*. Paris: Seuil, Points poche.
- Colleyn, J. P. (1993). *Le regard documentaire*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Cyrulnik, N. (2015). Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté. *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, 7. <https://doi.org/10.4000/rfsic.1744>
- Cyrulnik, N. (2016). Rénovations urbaines mises en récit pour de nouvelles représentations des cités. *Revue Communication et Organisation*, 50, 111-122. <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.5382>
- Cyrulnik, N. (2017). *Représenter le territoire, filmer la cité*. Université de Bordeaux - Montaigne: Laboratoire MICA.
- Cyrulnik, N. (2018). Visual methods, communication analysis of a documentary method. *Revista Latina de Comunicacìon Social*, 10, 289-305. <https://doi.org/10.4185/cac144>
- Cyrulnik, N. (Realizadora). (2011-2015). *Living in the territory series* [Série de filmes]. La Seyne-sur-mer, Brigonles, La Ciotat, Marselha: La compagnie des Embruns.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Dewey, J. (1915). *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard.
- Gadras, S. & Paillart, I. (2013). Les territoires et les médias dans la conception de l'espace public. In J. Noyer, I. Paullart & B. Raoul (Eds.), *Médias et territoires, l'espace public entre communication et imaginaire territorial* (pp. 23-38). Villeneuve-d'Ascq: Septentrion Presses Universitaires.
- Gauthier, G. (2010). *Géographie sentimentale du documentaire*. Paris, Torino, Budapeste: L'Harmattan.
- Genette, G. (1966). Frontières du récit. *Communications*, 8(1), 152-163. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1121>
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Nova Iorque: Cornell University Press.
- Guynn, W. (2001). *Un cinéma de Non-fiction, Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Habermas, J. (1978). *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris: Payot.
- Honneth, A. (2000). *La lutte pour la reconnaissance*. Nova Iorque: Cornell University Press.
- Ivens, J. & Destanque, R. (1982). *Joris Ivens ou La mémoire d'un regard*. Paris: Editions BFB.

- Le Corf, J.B. (2015). Le récit métropolitain, composante de la communication touristique. Les cas de Marseille et d'Istanbul face au label "capitale européenne de la culture". *Synergies Mondes Méditerranées*, 5, 145-161. Retirado de https://gerflint.fr/Base/MondeMed5/le_corf.pdf
- Lits, M. (2015). Storytelling: réévaluation d'un succès éditorial. In N. Péliissier & M. Marti (Eds.), *Le storytelling, succès des histoires, histoire d'un succès* (pp. 23-38). Paris: L'Harmattan.
- Metz, C. (1975). Le signifiant imaginaire. *Communications*, 23(1), 3-55. <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1347>
- Miège, B. (2010). *L'espace public contemporain. Approche info – communicationnelle*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Moscovici, S. (1984). *La psychologie sociale*. Paris: PUF, Quadrige Manuels.
- Murray Schafer, R. (1977). *Le paysage sonore, Le monde comme musique*. Marselha: Wildproject Domaine sauvage.
- Nez, H. (2011). Nature et légitimités des savoirs citoyens dans l'urbanisme participatif. *Sociologie*, 4(2). Retirado de <http://sociologie.revues.org/1098>
- Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Niney, F. (2002). *La poésie documentaire comme forme de connaissance*. Retirado de http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poetique.php4
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.
- Odin, R. (1995). *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Klincksieck.
- Paquot, T. (2009). *L'espace public*. Parisera: La découverte.
- Paquot, T. (2014). *Le voyage contre le tourisme*. Paris: Eterotopia.
- Ranciere, J. (2000). *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions.
- Raoul, B. (2013). L'espace public (local) aux prises avec la "puissance instituante" de la territorialité. Une approche communicationnelle de journaux de quartier à Roubaix. In J. Noyer, I. Paullart & B. Raoul (Eds.), *Médias et territoires, l'espace public entre communication et imaginaire territorial* (pp. 67-90). Villeneuve-d'Ascq: Septentrion Presses Universitaires.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit*. Paris: Le Seuil.
- Salmon, C. (2007). *Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: La Découverte.
- Soulez, G. (2011). *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma, télévision*. Paris: Presses universitaires de France/ Lignes d'art.
- Urbain, J.D. (1991). *L'idiot du voyage: histoires de touristes*. Paris: Payot.
- Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*. Paris: Le Seuil.

NOTA BIOGRÁFICA

Natacha Cyrulnik é documentarista, Professora Associada com Agregação na Universidade Aix-Marseille. Coordenadora do mestrado de Produção e Realização, no departamento de Formação em Ciência, Arte e Técnica da Imagem e Som. Investigadora no Laboratório PRISM – Perceção, Representações, Imagem, Som, Música.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0530-1331>

Email: natacha.cyrulnik@univ-amu.fr

Endereço: Aix-Marseille University – CNRS, UMR 7061 PRISM Perception, Representation, Image, Sound, Music, França

Submetido: 04/09/2019

Aceite: 03/11/2019