

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, JORNALISMO E SERVIÇO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

RAQUEL AUGUSTO SATTO VILELA

través do Jardim:

um experimento documental sobre os domingos
na praça Gomes Freire (Mariana/MG)

Produto Jornalístico

Mariana

2018

RAQUEL AUGUSTO SATTO VILELA

través do Jardim:

um experimento documental sobre os domingos
na praça Gomes Freire (Mariana/MG)

Memorial apresentado ao curso Jornalismo da
Universidade Federal de Ouro Preto como requisito
parcial para obtenção do título de Bacharel em
Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Ma. Talita Iasmin S. Aquino

Co-orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração

Mariana

2018

Catálogo na fonte elaborada pelo bibliotecário: Essevalter de Sousa - CRB6a. 1407

V699a Vilela, Raquel Augusto Satto
Través do Jardim [gravação de vídeo] : um experimento documental sobre os domingos na praça Gomes Freire (Mariana/MG) / Raquel Augusto Satto Vilela.-Mariana, MG, 2018.
1 DVD-ROM (15min11s); 4 3/4 pol.+ 1 memorial (40 f.).

TCC (graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018

1. Documentário (Cinema) - Praça Gomes Freire (Mariana, MG) - Teses. 2. MEM. 3. Monografia. I.Aquino, Talita Iasmin Soares. II.Coração, Cláudio Rodrigues. III.Universidade Federal de Ouro Preto - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas - Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social. IV. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 791.229.2
: 15
: 1419885

Raquel Augusto Satto Vilela

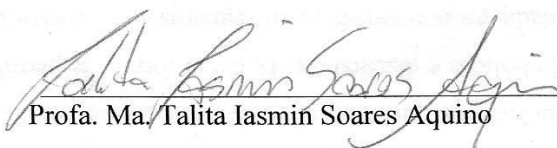
Curso de Jornalismo – UFOP

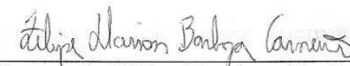
TRAVÉS DO JARDIM:

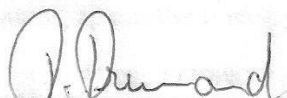
UM EXPERIMENTO DOCUMENTAL SOBRE OS DOMINGOS NA PRAÇA
GOMES FREIRE (MARIANA/MG)

Trabalho apresentado ao Curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da Profa. Ma. Talita Iasmin Soares Aquino.

Banca Examinadora:


Profa. Ma. Talita Iasmin Soares Aquino


Mestrando Filipe Davison Barboza Carneiro


Mestre Rafael Fonseca Drumond

Mariana, 20 de fevereiro de 2018.

A todas as pessoas que conheci em Mariana e agora fazem parte de mim. Principalmente as mulheres, as LGBTQ+, o povo preto e periférico de Mariana.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a todas e todos meus ancestrais, que pisaram neste chão antes de mim e abriram o caminho que por vezes parecia impossível. Meus passos vêm de longe.

Agradeço à minha família que, acreditando em mim, em meus sonhos e minhas loucuras, sempre se colocou como apoio e impulso necessários, e me mantiveram na Universidade, emocionalmente e materialmente. Serei eternamente grata, tudo o que eu faço é pensando em vocês. Dizer que amo é muito pouco.

Agradeço a meus orientadores Talita e Cláudio, que me guiaram dentro de minhas próprias ideias, acreditando em mim e em meu projeto desde antes de seu início.

Agradeço a todas as pessoas que encontrei em Mariana e se fizeram família, dividindo muito mais do que um teto. Em especial, Nina, Inaê, Luanna e Letícia.

Agradeço a todos os amores e paixões que cultivei durante esses anos de graduação. Em especial ao João, que esteve comigo durante a realização deste projeto, sendo abraço para as crises de ansiedade, choros e comemorações. Seu amor, sua resistência e seu companheirismo me encorajaram a seguir. Também agradeço a ele por ter me auxiliado na captação de meu documentário e nas reflexões necessárias, se jogando de cabeça.

Agradeço ao Coletivo Negro Braima Mané, por ter me mostrado que, apesar da branquitude dizer que não, existe um lugar para mim e minha identidade importa. Em especial as Mjibas (jovens mulheres revolucionárias) que lá encontrei: Jô, Bruna Carvalho, Bruna Caetano, Ana Verena e Thaís. Aquilombadas venceremos! Também agradeço a família que encontrei na Ocupa ICSA e me deu o gás necessário para terminar o ciclo da graduação acreditando que é possível uma outra sociabilidade. Em todos, encontrei na coletividade a força que não sabia que tinha, e consegui vislumbrar um novo projeto de sociedade.

Agradeço ao Sarau e Slam Invasor e à Batalha das Gerais, movimentos artísticos de rua que me fizeram ver Mariana de outra forma, mais poética e crítica.

Agradeço a todos os movimentos sociais nos quais me envolvi: estudantil, feminista, LGBT+... Ainda há esperança e a luta não para.

Agradeço a professores e professoras que me fizeram perceber que o Jornalismo pode ser outro. Não vou especificar, mas todos contribuíram. Seja me mostrando o que quero fazer ou o que não quero fazer.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que esbarrei pelas ruas e praças de Mariana, vocês são a inspiração. Mariana é pura poesia.

“A imagem não é certo significado expresso pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água.”

Tarkóvski - Esculpir o tempo

“A minha alucinação
É suportar o dia-a-dia
E meu delírio
É a experiência
Com coisas reais.”

Belchior – Alucinação

RESUMO

Este trabalho é um documentário experimental sobre o cotidiano dos domingos na praça Gomes Freire em Mariana - MG, conhecida como Jardim. A produção documental foi realizada com o objetivo de causar estranhamento reflexivo a partir de situações recorrentes em um espaço central de disputas simbólicas na cidade. Para dialogar com as reflexões propostas por este produto, há a rememoração histórica da praça e análise do processo de produção a partir da representação de papéis sociais, relações urbanas contemporâneas nos espaços públicos e encontro do olhar fílmico com a realidade cotidiana.

Palavras-chave: documentário; imagem; praça; espaço público; cotidiano.

RESUMEN

Este trabajo es un documental experimental sobre el cotidiano de los domingos en la plaza Gomes Freire en Mariana - MG, conocida como Jardín. La producción documental fue realizada con el objetivo de causar extrañamiento reflexivo a partir de situaciones recurrentes en un espacio central de disputas simbólicas en la ciudad. Para dialogar con las reflexiones propuestas por este producto, hay una rememoración histórica de la plaza y análisis del proceso de producción a partir de la representación de roles sociales, relaciones urbanas contemporáneas en los espacios públicos y encuentro de la mirada fílmica con la realidad cotidiana.

Palabras clave: documental; imagen; plaza; espacio público; cotidiano.

SUMÁRIO

1 PRELÚDIO	01
2 A PRAÇA NEM SEMPRE FOI ASSIM	03
2.1 De porteira do Rossio a Largo das Cavalhadas	03
2.2 De Praça D. João V a Praça da Independência	04
2.3 Praça Gomes Freire ou Jardim	05
3 O TEATRO DA VIDA REAL	09
4 CADA UM NO SEU QUADRADO	13
5 A CENA COTIDIANA NA MIRA DA CÂMERA	16
5.1 Produção	17
5.2 Pós-produção.....	19
5.3O produto para além de si mesmo.....	22
6 OUTRAS CONSIDERAÇÕES	23
REFERÊNCIAS	25
APÊNDICES	27

1 PRELÚDIO

“Temos que entender que tempo não é dinheiro. Essa é uma brutalidade que o capitalismo faz como se o capitalismo fosse o senhor do tempo. Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida.” (Antonio Candido)

É necessário parar e observar. Trocar as lentes e olhar para a realidade que nos cerca, nos atentar aos detalhes daquilo que fazemos parte- e que também nos constitui. Não é tarefa fácil, há um sistema todo articulado para que não tenhamos tempo para o olhar atento do cotidiano, já que no tempo do sistema estamos sempre atrasadas. O cotidiano, e sua escrita diária da história, acaba passando despercebido porque temos que nos preocupar com as coisas que são consideradas importantes. Por isso, precisamos encontrar brechas nesse tempo claustrofóbico que nos deixa ansiosos e “criar as ferramentas para a subversão cotidiana” - como bem disse Roberto Bolaño em seu Manifesto Infrarrealista - para então resgatar a poesia que existe na vida real e fazer surgir novas sensações. Precisamos promover momentos de estase coletiva também porque “é no congelamento das máquinas, na pausa sobre a imagem, que nossa época encontra sua eficácia política.” (BOURRIAUD, 2009, p. 117)

Com a missão da subversão cotidiana em mente, vislumbrei a possibilidade de criar algo que pudesse se manifestar enquanto ferramenta; não apenas o produto final, mas todo o processo em si. A decisão de materializar esse processo no formato de documentário partiu do meu desejo de trabalhar com o roteiro que o cotidiano apresenta, provocando estranhamento e dissenso. Tal decisão veio acompanhada da necessidade de delimitação do meu dispositivo, não com o objetivo de reduzir o mundo observado a umas poucas cenas captadas, mas “para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido” (COMOLLI, 2001, p. 107). Além disso, havia a vontade de abarcar o maior público-ator¹ possível, para que assim pudesse dialogar com a diferença e instigar a criação de outras ferramentas de subversão - para quem captura os momentos, quem performa enquanto ator social, quem assiste ao recorte da vida e todos que estão entre esses.

O interesse em retratar a Praça Gomes Freire², em Mariana, especificamente aos domingos, começou a partir de uma série de inquietações pessoais suscitadas durante meus momentos de lazer naquele espaço. O que percebi nesses momentos - de meu lugar de fala

¹Trabalhamos, desde o início do projeto, com uma concepção de público-alvo que também se faz presente enquanto atores e atrizes. Logo, produzimos o documentário *com* os sujeitos e *para* esses sujeitos.

²A partir de agora irei me referir à Praça Gomes Freire com o nome popular Jardim, que é o comumente utilizado.

privilegiado enquanto universitária que não é “nativa”³⁴ - é que o que se desenrolava na frente dos meus olhos era uma condensação da trama social marianense, em sua pluralidade de vivências com a cidade, disputas de poder simbólico e trocas entre os grupos sociais. O dia mais familiar e turístico também é o dia em que juventude marianense e aparato policial colidem, ou seja, é um contexto em que grupos sociais distintos passam a coabitar um mesmo espaço, mesmo que brevemente. Um interessante cenário para observações da sociedade da qual faço parte.

Durante as filmagens do documentário, as reflexões se intensificaram acerca das representações desempenhadas pelos atores e grupos sociais e das relações diversas com o espaço do Jardim. Também refletimos sobre a perspectiva do encontro com a cena cotidiana, o olhar fílmico e sua troca com a performance da vida real. E, para além dessas questões, ainda vimos a necessidade de rememorar a trajetória histórica do Jardim, para aprofundar todos os questionamentos e também buscar algumas respostas. A seguir, apresentamos o resumo de extensas contemplações e discussões sobre o que foi visto e sentido durante todo esse processo, encarando nossa produção enquanto criação documental e artística.

³Termo regional normalmente usado - na maioria das vezes pejorativamente - por universitários da UFOP para se referir às pessoas que nasceram em Mariana ou em Ouro Preto.

⁴Além disso, um dos privilégios desse papel se dá na possibilidade de mobilidade, dado que a população universitária de uma forma geral é flutuante. A partir dessa perspectiva, a cidade de Mariana acaba se configurando como um lugar de passagem, e não necessariamente o lugar onde estão fincadas as raízes. Isso favorece as relações funcionais e superficiais que boa parte dos universitários estabelece com a cidade. E quem desempenha esse papel social (assim como eu) tem de lidar com essas relações, as reforçando ou refutando.

2 A PRAÇA NEM SEMPRE FOI ASSIM

O Jardim é um lugar⁵ marcado pela coletividade e ressignificado pela população. Enquanto Praça Pública “é o local da cidade onde o espaço⁶ público é vivido, onde identidades são formadas e os agentes sociais se reconhecem.” (PAGLIOTO, 2015, p.10) Por isso, para compreendê-lo agora é importante resgatar sua história, significativa para a construção cultural marianense desde quando a cidade era um povoado chamado Nossa Senhora do Carmo. Com esse resgate, ancorado nos cenários políticos e sociais de Mariana, pretendemos expor brevemente os diversos usos e discursos que influenciaram esse espaço público central no patrimônio marianense, uma vez que “recebeu ao longo da história da cidade vários nomes e remodelações [...], porém sempre cumpriu o papel de um lugar de socialização em Mariana.” (ALVES et al., 2010, p. 15) Também pretendemos pontuar, a partir dessa narrativa, que, por mais que alguns discursos hegemônicos se esforcem para aparentar estagnação e naturalização de significados construídos historicamente, na realidade eles estão sendo constantemente disputados e questionados.

2.1 De porteira do Rossio a Largo das Cavalhadas

Em 1696, bandeirantes paulistas “descobrem”, às margens do Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo, o que viria a ser a primeira vila, primeira sede do bispado, primeira cidade e primeira capital de Minas Gerais. Depois de ter sido apropriada e recebido o nome de Vila do Carmo, em 1711 a coroa portuguesa doou um terreno a ser administrado pela Câmara e que era conhecido como “Rossio”. As terras do Rossio eram consideradas a parte pública da cidade – mas também podiam ter usos particulares assim como os “aforamentos” que eram terrenos concedidos por contratos a alguns moradores - e se situavam no espaço do atual Centro Histórico. Atrás de onde atualmente é a Igreja da Sé, “corria um valo que separava o campo da vila e, sobre esse valo existia uma porteira que fechava o recinto do povoado e dava passagem ao caminho principal, que vinha de Itaverava. O valo definia o limite do Rossio.” (Ibidem, p.13). Nesse espaço limítrofe, que já foi Rua da Intendência e hoje é Travessa São Francisco, foi se desenvolvendo “uma tradição de apropriação informal, um espaço popular”

⁵ Compreendendo “lugar” não apenas como uma marcação territorial, mas também como “o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido, aquela porção do meio onde existe uma relação de identidade, onde existe a percepção de pertencimento.” (HOLZER, 1999; CARLOS, 2007 apud PAGLIOTO, 2015, p.9)

⁶“O espaço seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre estes especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais.” (SANTOS, 2004)

(Ibidem, p. 13), pois era onde as pessoas entravam ou saíam da vila, amarravam seus cavalos e encontravam outras pessoas.

Alguns anos depois, após a construção do Quartel dos Dragões do Conde de Assumar em 1719, esse espaço foi sendo ocupado também pelos ranchos da Companhia dos Dragões e pelos pastos para a Cavalhada. Além disso, foi construído um bebedouro para os cavalos, que ainda existe no Jardim. Nessa época, o lugar recebeu o nome de Largo das Cavalhadas, em função das “Cavalhadas”, festas populares que lá aconteciam.

O Largo das Cavalhadas era um simples campo descuidado, onde as companhias de circo de cavaleiros acampavam para os espetáculos noturnos. Era também onde se realizavam as cerimônias de cunho profano, certamente proibidas no Largo da Matriz, onde inevitavelmente as atividades eram regulamentadas pelas constituições do Arcebispo (Ibidem, p.15).

É interessante pontuar a disparidade de usos e discursos entre dois locais tão próximos como o Largo da Matriz e o Largo das Cavalhadas. O primeiro, com a finalidade de simbolizar o poder da Igreja e da colonização nos espaços públicos do Rossio - e consequentemente suas normas de convivência - e o segundo, com sua utilização popular e orgânica, para além do que a coroa portuguesa e a igreja poderiam estipular.

2.2 De Praça D. João V a Praça da Independência

Em 1745 a Vila do Carmo se tornou a cidade de Mariana - em homenagem à D. Maria Anna D'Áustria, esposa de D. João V, avô de D. Pedro - e foi instalada a sede do bispado. Poucos anos antes, por conta de uma enchente, a vila teve que ser totalmente reconstruída, ocupando assim as terras fora do Rossio, para além do que hoje são as ruas Dom Viçoso e Barão de Camargos. Era um momento de expansão territorial e consolidação do domínio colonial.

O até então Largo das Cavalhadas passa a se chamar Praça D. João V, e depois a contar com a casa do Conde de Assumar em seus arredores. A partir disso, na metade do século XVIII, a praça começou a ser considerada local nobre o bastante para receber o edifício da Casa da Câmara e Cadeia, marcos da ocupação política em desenvolvimento, e “só não foi escolhido para tal finalidade porque seu entorno já se encontrava quase totalmente ocupado.” (idem, 16) Tais edificações acabaram sendo construídas próximas ao Largo, no que ficou conhecida como a Praça do Pelourinho (atual Praça Minas Gerais).

No ano de 1749, a praça ganha um chafariz e recebe o nome de Largo do Rocio. O que se acredita é que esse nome remetesse a praça homônima que existe em Lisboa. No entanto, o Largo do Rocio brasileiro era comumente chamado de outros nomes, persistindo as denominações e ações populares:

Desde a criação da praça até a época da visita de Saint-Hilaire à Mariana [1822], ela já tinha recebido os nomes de Praça D. João V, Praça do Chafariz e Largo do Rocio. O fato de encontrar-se nos relatos desse viajante a denominação de Praça das Cavalhadas, indica que os outros nomes foram apenas oficiais e que, popularmente, o que permaneceu até final do século XIX, foi Praça das Cavalhadas. (Ibidem, p.19)

No final do século XIX, a praça é mais uma vez rebatizada e passa a se chamar Praça da Independência. Esse processo de mudança e valorização contava com um projeto de construção de Fórum, Teatro, Jardim (realizado na praça) e Mercado. Já na década de 1900, a praça passa a ser ajardinada e ganha formas no estilo paisagístico eclético, pautado principalmente pela contemplação da natureza.

O processo de ajardinamento dos espaços livres urbanos como praças, largos e avenidas, que transformou a paisagem urbana na virada do século, modificou também sua forma de apropriação pública. [...]. A fusão da tradição contemplativa e serena do jardim dos séculos XVII e XVIII com o espaço urbano praça alterou significativamente sua função [...] como Marx e Segawa chegam a afirmar, muitas peculiaridades dos antigos largos coloniais se perderam durante o processo e a praça ajardinada do Eclétismo é um espaço de segregação e exclusão social (ROBBA e MACEDO, 2002, p.54 apud Paglioto, 2015, p.30)

Apesar de tal característica segregatória trazida pelo Eclétismo, a praça continuou sendo ponto de encontro e convivência da cidade, palco de várias manifestações populares. E “a partir dos anos de 1930 e 1940, a praça adquire outro significado, sendo utilizada das mais diversas formas” (Ibidem p.30), constantemente ocupada para a prática de jogos e brincadeiras infantis.

Além disso, desde a criação de um coreto até os dias de hoje a presença das bandas musicais é constante, seja “em eventos religiosos, civis ou mesmo numa tarde de domingo.” (ALVES, et. al., 2010, p.23) O coreto, um dos símbolos do Eclétismo presente na então Praça da Independência, foi pensado “para abrigar bandas em concertos musicais, festas, romarias, além de apresentações políticas e culturais” (Ibidem, p.22) e sua reforma, em 1937, indicava sua importância na organização visual e utilização do espaço. A instalação elétrica e a construção de muro e calçada também foram indicadores da relevância da praça e do convívio no espaço público.

2.3 Praça Gomes Freire ou Jardim

Em 1945, Mariana se torna Monumento Nacional e a Praça da Independência - ou Jardim Municipal, como também era chamada - se torna Praça Gomes Freire, em homenagem a uma importante figura política, Gomes Freire de Andrade. É um momento central na relação entre os conceitos de patrimônio e espaço público, alçando a cidade, e consequentemente o centro histórico, a outro patamar. “Tudo indica que esse fato tenha

desencadeado a reforma da Praça, em que, apesar de aparentemente ter sido resguardado o traçado dos canteiros, ganhou uma nova aparência e um novo nome.” (ALVES, et. al., 2010, p. 24) Além das mudanças físicas, também é importante pontuar a exaltação de uma identidade marianense, forjada a partir de ideias do que Mariana havia sido em seu período mais ilustre, que se fortalecia nesse momento⁷.

Essa nova aparência contava com o cercamento de ciprestes, que acabou por transformar a praça em um lugar fechado, o que a estigmatizou como um “reduto masculino” e marginal, pois “nesse período, não apresentava ambiente apropriado para ‘moças de boa família’” (Ibidem, p. 25). Ou seja, a ideia de um local nobre de contemplação que seria para receber pessoas da burguesia foi subvertida, o que pode ter auxiliado na preservação da diversidade social. Depois da década de 1950, os ciprestes foram retirados, a praça voltou a ser aberta e a ser uma referência do Estado. E na década de 1960, atingiu seu auge enquanto modelo estético, considerada uma das mais belas.

Apesar de referência arquitetônica e patrimonial, a situação econômica e social de Mariana não eram das melhores. A cidade ainda sofria com a desocupação do centro urbano que havia ocorrido no século XIX no período de declínio do ciclo do ouro e, durante a virada do século, é bastante retratada como uma cidade estagnada (GRACINO JÚNIOR, 2007, p.153). Com o projeto de preservação do patrimônio histórico, iniciado em 1936, a esperança de que a cidade fosse voltar a seus tempos gloriosos de cidade aurífera foi acesa, porém a melancolia que havia tomado conta da população só se dissiparia no início de seu segundo ciclo mineral: o das jazidas de minério de ferro.

A partir da segunda metade da década de 1960 até os anos 1980, Mariana passou por um processo de modernização em função da instalação de três mineradoras (Samitri, Samarco e Vale), que modificou profundamente a composição social e os espaços físicos e simbólicos. Naquele momento,

para as famílias ‘tradicionais’ não interessava [...] a preservação do patrimônio e sim o progresso que traria de volta o esplendor *perdido* pela cidade, voltariam os dias de prosperidade. Nesse contexto, a preservação assume um papel secundário, uma vez que não precisará de testemunhas do esplendor do passado, se pode viver o esplendor do presente. (Ibidem, p. 159)

Contudo, com a forte migração trazida pelos novos postos de trabalho e o *boom* populacional decorrente, não é apenas o progresso que chegava. Também chegavam novas visões de mundo, novos problemas sociais e sociabilidades contrastantes com a população já estabelecida. A “cidade velha”, que abarcava quase toda a população urbana de Mariana até a

⁷Para mais detalhes sobre essa perspectiva, ver GRACINO JÚNIOR, 2007

década de 1960, passaria a conviver com os novos moradores da chamada “cidade nova” e seus bairros periféricos que foram surgindo nos limites da cidade e nas regiões ribeirinhas ao Ribeirão do Carmo (que receberam o nome de “prainhas”). E assim,

depois de passada a “febre do progresso”, a população “tradicional” da cidade volta-se para um projeto higienista, que visa civilizar ou, se possível, extirpar esse excedente populacional indesejável à “harmonia barroca” da cidade. (Ibidem., p. 161)

Tal projeto higienista, que ainda ressoa nas ruas da contemporaneidade, podia ser visto materializado nas políticas públicas e discursos sobre os espaços públicos. O complexo arquitetônico histórico é pensado como um lugar de cartão postal e limpeza social, sem moradores de rua ou pessoas pobres. “Se eles existem, tem que se dar um jeito para que não apareçam, para que não atrapalhem o bom andamento das coisas, do comércio e do afluxo de turistas.” (Ibidem, p. 161) Esse jeito a ser dado:

é justamente ‘prender vagabundos’, o mote da ‘população tradicional’ da cidade e, por consequência, do poder público municipal. Porém, aqui não são usadas grades, ou correntes, e sim o capital simbólico acumulado pelo grupo hegemônico.⁸ (Ibidem, p. 161)

Dessa forma, se estabelecia a diferenciação, ainda perceptível nos dias de hoje, entre as famílias tradicionais - que simbolizavam a autoridade, a ordem e o patrimônio - e os outros - que simbolizavam os problemas a serem combatidos -, mesmo que estes outros também fossem cidadãos marianenses.⁹

Com esse breve histórico apresentado e todas as mudanças políticas e sociais, é possível perceber que os conflitos urbanos de Mariana não começaram nesta década - e nem neste século. E que a resposta popular sempre vem. Até hoje, como é possível perceber inclusive em nosso documentário, a apropriação coletiva do espaço é uma das características

⁸ É importante lembrar que esse artigo foi publicado em 2007 e hoje, 10 anos depois, não podemos mais afirmar que o capital simbólico é a única arma utilizada para “prender vagabundos” em Mariana.

⁹ “A ‘boa sociedade’ se ancora em uma auto-imagem construída sobre uma possível ascendência nobre dos tempos coloniais e dos seus antepassados ricos fidalgos, em que Mariana era a grande cidade da Capitania das Minas Gerais. Enquanto isso, a população forasteira não passa de mera intrusa, pessoas sem cultura, de hábitos rudes e pouco afeita ao trabalho. Tal como seus antepassados, a missão dos estabelecidos, dos ‘cidadãos de bem’, é apartar-lhes à cidade ou, quando muito, domesticar-lhes. No entanto, como veremos, toda identidade não se faz sem uma boa dose de esquecimento, que além de um fazer social, é um ato violento de poder (POLLAK, 1989 apud GRACINO JUNIOR, 2007, p. 163). A população ‘tradicional’, estabelecida há algumas gerações no centro histórico, logo cunha termos para classificar a nova realidade social vivida pela cidade: ‘cidade nova’ e ‘cidade velha’, ‘prainhas’, ‘cabanas’; ‘morador da cidade’, ‘trabalhadores da Vale’ e ‘gente de fora’, são termos que se tornam hegemônicos na descrição espacial da cidade. Aqui, como lembra-nos Da Matta, não se trata de mera descrição geográfica, os termos têm conotações sociais locais, exprimem ‘regiões sociais’ que revelam relações de poder, antiguidade e hierarquia entre os espaços.”(GRACINO JÚNIOR, 2007 p. 163)

mais fortes e significativas do Jardim. E, mesmo com diversos movimentos institucionais de cerceamento dos usos, é (e sempre foi) espaço central para o desenrolar das relações sociais e intersubjetivas da cidade, como pudemos visualizar com a rememoração histórica. É uma simbolização social da construção coletiva, com a “função insubstituível de aglutinador do encontro e da convivência, [...] uma assembleia, onde se desenvolve a consciência da comunidade.” (CASÉ, 2000, p.56 apud PAGLIOTO, 2015, p.14)

Por isso, a partir do que foi colocado neste capítulo, pode-se compreender a importância de retratarmos o cotidiano do Jardim sendo este “um dos mais relevantes locais de convívio social da cidade” (ALVES, et. al., 2010, p. 29). E também pelo seu lugar simbólico na disputa de narrativas entre o que as mais variadas estruturas de poder querem que a praça seja - os donos dos usos e discursos - e o que ela realmente nos apresenta em sua (ameaçada) heterogeneidade orgânica e singular. Nos próximos capítulos vamos adentrar nas inquietações e detalhes das narrativas que surgiram durante nosso processo de produção.

3 O TEATRO DA VIDA REAL

“A vida aparece como uma construção dramática, sujeito a padrões específicos de representação, isto é, uma construção simbólica da realidade.” (BURKE, 1969, p.22 apud MARTINS, 2014, p. 146).

A etimologia da palavra “pessoa” já nos fornece dicas de que enquanto seres sociais desempenhamos o ofício de atores e atrizes de nós mesmos. É oriunda do latim *persona*¹⁰, que tinha como significado “o ato ou efeito de o ator, mediante uma abertura na máscara entorno à boca, impostar e representar pelo som [*per+sona*] de sua voz, uma personagem” (FAITANIN, 2006, p. 48). Tal palavra latina servia para significar o mesmo que a palavra grega *prósopon*: máscara e personagem. Dessa forma, toma força a noção de que ser uma pessoa é necessariamente vestir uma máscara e interpretar um papel.

No Jardim, espaço privilegiado pela heterogeneidade de grupos sociais urbanos, observamos as pessoas e seus fluxos sociais, que se esbarram e se driblam, ou vão ao encontro e cooperam entre si. As possibilidades de encontros e desencontros fazem parte das nuances da representação de papéis sociais¹¹ dentro de suas regras pré-existentes de comportamento - sejam elas regras mais específicas do grupo social no qual o sujeito está fazendo parte naquele momento, ou regras gerais de uma cultura mais ampla na qual está inserido, no caso a sociedade marianense.

Percebemos que, devido à pluralidade de grupos sociais presentes no Jardim, cria-se um cenário no qual é inevitável a necessidade de performar o jogo social¹² com sujeitos os quais não se está familiarizado, o que pode causar o enrijecimento ou enfraquecimento de comportamentos considerados pertinentes ao papel que está sendo representado no momento. No entanto, a aparente viabilidade do sujeito transitar entre diferentes grupos sociais pode reforçar a necessidade de autoafirmação individual e coletiva. Uma vez que os papéis sociais que representamos e o papéis que o outro representa são interdependentes, nossa leitura do outro é fator determinante da entonação de nossa representação¹³.

A escolha dos sujeitos de integrar esse espaço de vivência pública e heterogeneidade pode não ser consciente desses aspectos, mas a leitura que fazemos é que dois fatores são

¹⁰ Não por acaso o filme *Persona*, de Ingmar Bergman, tem esse nome. O “ser” poderia estar dissociado do “parecer”?

¹¹ O conceito de papel social aqui utilizado é definido como “promulgação de direitos e deveres ligados a uma determinada situação social” (GOFFMAN, 2002, p. 24)

¹² Por jogo social, compreende-se as representações dos papéis sociais e interações sociais.

¹³ “O indivíduo influencia o modo que os outros o verão pelas suas ações. Por vezes, agir de forma teatral para dar uma determinada impressão para obter dos observadores respostas que lhe interesse, mas outras vezes poderá também estar atuando sem ter consciência disto. Muitas vezes não será ele que moldará seu comportamento, e sim seu grupo social ou tradição na qual pertença” (GOFFMAN, 2002, p. 67).

determinantes: o desejo de ver e ser visto e a necessidade de estabelecer interações sociais¹⁴. Mesmo que a possibilidade de interações seja condicionada às nuances já citadas, “na presença dos corpos daquele que vê e de quem se mostra há o encontro das consciências.” (MENDONÇA, 2013, p. 284). Ou seja, o encontro entre observadora e observada (posições relativas e desempenhadas simultaneamente) configura uma troca. E o Jardim, além de palco dessas interações, se apresenta para nós como outra personagem, que catalisa e potencializa os encontros.

Ao longo de nossas observações e durante a produção do documentário - principalmente nas entrevistas - analisamos as cenas da vida cotidiana nos atentando e dialogando com a representação de papéis sociais e a capacidade de imprimir sentidos (desejados ou não) a partir da expressividade dos sujeitos. Convergindo com as observações, nos utilizamos dos conceitos de “expressão que transmite” e “expressão que emite”:

A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositalmente e tão-só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligadas a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações, que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida. (GOFFMAN, 2002, p. 12)

A partir dessas concepções, compreendemos que, para além do que a pessoa informa propositalmente, seu comportamento ou a escolha de omitir certas informações influencia na eficiência da performance desempenhada no momento. As informações que o sujeito-ator emite em sua linguagem corporal ou no momento em que performa ações fora do roteiro traçado podem expor as fissuras do discurso e até mesmo colocar em xeque a construção de sentido transmitida anteriormente.

Considerar a informação emitida tão importante quanto a informação transmitida - no que se refere a potência do ato comunicativo - é pensar a comunicação de uma forma mais sensível e também entender a percepção sensorial como essencial na construção dos significados. Essas noções podem modificar nossas práticas comunicativas e a forma de apreender as relações sociais desencadeadas no cotidiano - é também um processo de desvelamento das várias camadas que a troca comunicativa mais trivial pode ter. A partir de informações emitidas e transmitidas, podemos interpretar as interações sociais com as várias tensões e distensões que afloram por meio da troca.

O diálogo percebido entre expressões visuais dos jogos sociais, corporalidade expressiva dos sujeitos-atores e discursos verbais foi uma das faíscas do processo de

¹⁴ Compreendendo interação como “influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata.” (GOFFMAN, 2002, p. 23)

construção da narrativa de nosso documentário. O ato de voltar os olhos para um cotidiano já desgastado e (re)compreendê-lo como o teatro da vida real foi essencial para a produção, porque foi assistir a realidade coletiva em questão sendo construída e performada pelos sujeitos-atores. Ao encarar as cenas desse teatro como uma perceptora¹⁵, me encontrei sendo acometida pelos afetos e mergulhando na complexidade do Jardim para então executar as tarefas de aproximação e distanciamento, necessárias para a reflexão proposta no projeto.

A percepção incipiente dos jogos sociais impulsionou a escolha da plataforma documentário para materializar tais reflexões, tanto pela potencialidade da produção documental de se configurar como um método de observação aproximada e contínua, quanto por seu potencial intervencionista, atuando no desvelamento do cotidiano. Nossa inserção na realidade foi pretendida desde o início como um processo de me deixar ser "atravessada" pelos fluxos próprios do Jardim, intermediada pelas tecnologias utilizadas (câmera, microfone e luz artificial) que, ao encararem e serem encaradas pelos sujeitos, modulam como esses vão interpretar seus papéis¹⁶. Este "atravessamento" proposto foi nosso dispositivo de filmagem¹⁷, evidenciando assim o que é revelador de minha percepção do Jardim e experimentando a interferência proporcionada pelo papel de jornalista. Assim, minha performance de jornalista foi interpretada como um chamariz para instigar as pessoas a estabelecerem uma troca comigo e interpretarem o papel de entrevistada/o, ao invés de serem abordadas por mim.

Para concluir o raciocínio, afirmamos que encarar o cotidiano como um teatro e os sujeitos como atores de papéis sociais é, primordialmente, contemplar a riqueza de significações da vida cotidiana. Para além de discutir as representações sociais em si, é entender que seus significados extrapolam as "caixas de representação" em que os sujeitos são colocados, que essas próprias caixas são mutáveis ao longo do espaço e tempo que se encontram, e que "fatos decisivos [para a interação social] podem estar além dos limites, do tempo e do lugar da interação"(GOFFMAN, 2002, p. 198). A reificação e desconstrução dos papéis sociais depende de tempo¹⁸ e, no caso específico do Jardim, esses papéis também se modificam ao longo de seu espaço físico - que por sua vez é ressignificado pelos papéis

¹⁵A substituição de receptor (ou espectador) por perceptora é deliberada e se baseia em dois objetivos: "afastamento da noção corrente de receptor, nos esquemas clássicos de comunicação informativa, e uma mudança no modo tradicional pelo qual se concebe o espectador nas artes vivas" (MENDONÇA, 2013, p. 291)

¹⁶"O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado" (COMOLLI, 2008, p. 81 apud DUCCINI, 2013, p.99).

¹⁷Produzir sob o risco do real e a partir do que o real nos informa, sem um roteiro pré-determinado a ser preenchido. Deixando, assim, as pautas e urgências emergirem a partir das trocas. Sobre esse assunto, ver COMOLLI, 2001

¹⁸E, no caso da desconstrução dos papéis sociais, também necessita de muito esforço para provocar o dissenso no aparentemente rígido status quo.

sociais. Diante disso, no próximo capítulo vamos nos debruçar sobre as relações com o palco dessas representações e as disputas territoriais que são travadas nos espaços públicos, por excelência lugares da diferença.

4 CADA UM NO SEU QUADRADO

“A ideia de cidade, a ideia de polis, a origem das cidades, surge do princípio da igualdade de diferenças: o fato cidade se funda na possibilidade de pessoas diferentes poderem viver em conjunto e estabelecer um contrato político entre elas.” (ROLNIK, 2000, p.3)

Algo facilmente notado a respeito da composição do Jardim, se observado por alguns dias, é a divisão social de seus espaços. Como se houvessem repartições pré-designadas a cada grupo social, fronteiras imaginárias são traçadas ao longo da praça. A sensação é que essas repartições são intensificadas na parte da noite, momento mais lotado e plural. Com divisões já consolidadas, não é comum avistar quebras na disposição da cena e assim, os sujeitos-atores continuam experienciando a praça a partir dos mesmos ângulos. Assim como no espaço público de uma forma geral, as possibilidades de experiência com o Jardim não são as mesmas para todos os grupos sociais. Para pensar sobre essa organização espacial-simbólica, é necessário fazer algumas reflexões sobre o caráter público de uma praça e as disputas decorrentes de sua ocupação.

Partimos do pressuposto de que o Jardim deve ser encarado como espaço inserido em uma realidade relacional e que, portanto, sua construção simbólica extrapola as barreiras físicas. Ou, como Milton Santos (2014) indica:

o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável, de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento. O conteúdo (da sociedade) não é independente da forma (os objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração do conteúdo. O espaço, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento. As formas, pois têm um papel na realização social. (SANTOS, 2014, p. 30-31).

Uma vez que, enquanto espaços, se encontram em movimento, as praças fazem parte de um ilimitado número de usos e discursos conflitantes e apresentam indícios perceptíveis dos fenômenos que incidem sobre as sociedades. Existe um fenômeno recente que se alastra pelas praças - e outros espaços de convivência pública - e é materializado no esvaziamento desses espaços, assim como no crescimento da vivência privada em detrimento daquela que é pública e plural. Esse movimento é sintomático de uma sociedade higienista¹⁹, centrada na individualidade e alimentada - principalmente pelos meios de comunicação de massa - com

¹⁹Além de classista, LGBTfóbica, racista e machista agravada pelo neoliberalismo e sua potência de insensibilizar os sujeitos.

imagens apocalípticas e uma cultura de medo²⁰. A urbanista Raquel Rolnik detecta tal deslocamento e o comenta:

A dimensão pública vai perdendo cada vez mais sua dimensão política de contrato social [...] funções que recheavam o espaço público e lhe davam vida migraram para dentro de áreas privadas, tornando-se, em grande parte, um espaço de circulação. (ROLNIK, 2000, p.5)

É importante perceber que é justamente a potencialidade de criar relações identitárias duradouras e vínculos simbólicos - coletivos e individuais - é o que constrói a importância da praça enquanto tal, e não uma funcionalidade objetiva e pré-determinada, com usos oficiais e regras rígidas de utilização do espaço.

Beatriz Sarlo também reflete sobre os usos e funcionalidades designados para o espaço urbano na contemporaneidade e como isso se reflete nas possibilidades de trocas entre diferentes grupos sociais:

Dos bairros de classe média, já não se vai ao centro. As distâncias se encurtaram, não só porque a cidade deixou de crescer, mas porque as pessoas já não se deslocam por ela, de ponta a ponta. Os bairros ricos configuram seus próprios centros, mais limpos, mais ordenados, mais bem vigiados, mais iluminados e com ofertas materiais e simbólicas mais variadas (SARLO, 2006, p.14)

Isso se identifica em Mariana nas nítidas diferenças estruturais entre bairros nobres e pobres, quais são os sujeitos que habitam e transitam por esses bairros, e onde fisicamente esses bairros se encontram no mapa da cidade.

Notamos que assim como a divisão delineada no espaço urbano, o Jardim aos domingos também é disposto, ao longo de seu espaço físico e temporal, a partir de perfis e grupos sociais em geral bem demarcados. As repartições do Jardim dialogam com as repartições de Mariana e também têm seus significados construídos a partir de quem os ocupa. A primeira vista, uma escadaria da praça por si só não tem significado para além de sua materialidade. Porém, quando é relacionada com a juventude negra periférica, que possui a tradição de se sentar nessa escadaria por qualquer motivo que seja, essa área começa a ser vista com maus olhos por quem não quer se ver associado com esses sujeitos e passa a ser evitada. Com o tempo e algumas transformações, não se sabe porque alguns grupos sociais não se sentam na escadaria e preferem sentar na parte da frente do Jardim, como aparentemente seus pares sempre o fizeram. A aparente rigidez na ocupação dos espaços e seus sentidos atribuídos é decorrente de repetição ao longo do tempo e, assim como toda tradição, está sujeita a ser questionada e negada.

²⁰No caso específico do Jardim, existe um discurso que é construído - e fomentado - principalmente pelas instituições polícia, política institucional e mídia local hegemônica a respeito do consumo de drogas e a suposta periculosidade da juventude negra e periférica da cidade. Sobre esse assunto, ver CARNEIRO, 2017.

Além de serem qualificados por quem os ocupa, os territórios do Jardim também qualificam os papéis sociais e determinam boa parte da experiência dos sujeitos enquanto ocupantes deste ou daquele canto da praça. Existe aí uma relação dialógica entre espaço físico-simbólico e sujeito. Exemplificando, os jovens universitários que comumente sentam na parte da frente do Jardim possuem uma limitada fruição do espaço - e conseqüentemente limitada troca com outros grupos sociais - por possuírem um limite abstrato circunscrito e terem suas percepções do lugar moldadas a partir dessa demarcação. Da mesma forma que somos delimitados por barreiras invisíveis (e visíveis) na vivência urbana e nossas identidades são construídas também a partir do pedaço da cidade em que vivemos.

Nem todos os sujeitos sociais urbanos possuem autorização para transitar pela cidade sem serem impedidos de ocupar alguns espaços públicos - além dos privados. O direito à cidade é algo que está constantemente sendo reivindicado pela maioria das pessoas (pobres, negras, mulheres, trabalhadoras, LGBTs) porque ele não está assegurado.

O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é, como procuro argumentar, um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos. (HARVEY, 2012, p. 74)

Quem pode desfrutar de um domingo tranquilo no Jardim porque sabe que não vai ser questionado por estar lá? E quem tem a certeza que vai ser criminalizado por seu corpo, sua expressão estética ou a música que escuta? Nosso objetivo não é discorrer sobre as respostas para essas perguntas, mas suscitar questionamentos mais profundos sobre as disputas de poder que estão no cerne da ocupação de espaços públicos, os momentos de reivindicação da cidade performados todo domingo no Jardim e a potência política que pode possuir um dia em uma praça numa cidade do interior.

Em Mariana, pela falta de opções de lazer, infelizmente comum em cidades pequenas, e pelo Jardim ser o lugar central (física e simbolicamente) de convivência, esse espaço persiste sendo heterogêneo. Vale ser dito que isso se deve em grande parte pela presença e resistência de corpos politicamente potentes para desestruturar o status quo, os indesejados pelos “cidadãos de bem” que fazem do Jardim seu palco e enfrentam o discurso criminalizador e as investidas policiais que os perseguem; e os interessados em disseminar a cultura e honrar o caráter público do Jardim.

5 A CENA COTIDIANA NA MIRA DA CÂMERA

“Os filmes documentários não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se apresentam de uma maneira mais forte que eles mesmos, maneira que os ultrapassa e, ao mesmo tempo, os funda.” (COMOLLI, 2001, p.100)

Com o objetivo de evidenciar o aspecto de “atravessamento” próprio do documentário e ressaltar esse que é o mote e modo de operação²¹ de nosso produto, o batizamos de “través do Jardim”. A palavra grafada assim, sem a letra “a” e com letra minúscula, denota um processo em andamento e também é uma brincadeira com o sotaque mineiro para a palavra *através*, localizando mais uma vez *de onde* falamos e *para quem* falamos. Com esse nome, de antemão declaramos que o objetivo é *atravessar* e *ser atravessada* pelo Jardim, em seus aspectos simbólicos e discursivos. E, dessa forma, se permitir realizar uma imersão reflexiva nessa realidade, proporcionada pelos registros audiovisuais que apresentaremos.

A produção documental é a tentativa de, para além de registrar o teatro do cotidiano, produzir enunciações (RAMOS, 2008, p. 22) e - o mais importante para mim - tensionar questionamentos sobre a realidade que se propõe a retratar. Construir um documentário é poder construir uma visão da realidade a partir dos fragmentos observados e rearranjados na narrativa. O olhar fílmico de nosso documentário é, especificamente, um recorte do meu olhar sobre as situações, condicionado a escolhas e questões de tempo e espaço - assim como as ponderações durante a pré-produção que já discorreremos sobre. Qualquer eventual público espectador será espectador desse olhar durante todo o processo concebemos essa obra como uma interlocução com a população marianense.

As imagens-câmera²² utilizadas em um documentário têm o peso de construção da realidade, sua urgência e potência, trazendo “o mundo em sua carne e nelas respiramos a intensidade e a indeterminação do transcorrer.” (RAMOS, 2008, p. 81) Por isso, produzir um documentário sobre os domingos no Jardim foi a forma que encontrei de canalizar vários incômodos pessoais e percepções coletivas em um produto que fizesse sentido socialmente, esteticamente e academicamente. O objetivo máximo da produção desde o início foi apresentar um documentário experimental para que as pessoas que frequentam o Jardim pudessem, ao mesmo tempo, se identificar e se estranhar. Os caminhos que tomamos foram

²¹Referenciamos nosso dispositivo de “atravessamento” no capítulo 4.

²² O conceito imagem-câmera “diz respeito a um tipo específico de imagem produzido na circunstância da tomada e com a qual ela estabelece um vínculo especular essencial garantido pelo automatismo do aparelho.” (WELLER, 2012, p. 250). Essa característica especular da imagem não quer dizer que ela seja um reflexo da realidade, mas que a imagem-câmera possui o potencial de “presença primeva do que é exterior, surgindo em similitude à forma de o mundo se constelar na superfície especular” (RAMOS, 2012: 130 apud WELLER, 2012, p. 252)

articulados com o que acreditávamos - e acreditamos - ser necessário para criar um documentário pertinente enquanto obra jornalística e artística. Para colaborar com minha visão, além da orientação docente, contei com a ajuda de meu namorado e companheiro, João Leiroz, principalmente durante as filmagens. Isso foi essencial para, além da ajuda objetiva de captação, aperfeiçoar minhas reflexões, estratégias e ideias.

Depois de um processo de reencontro com o Jardim, experienciando-o com foco na pré-produção do documentário, eu e Talita estabelecemos quais seriam os três pontos-chave da reflexão que nosso produto iria propor: os jogos sociais e os encontros e desencontros dos sujeitos; os grupos sociais e a relação com os lugares físicos que ocupam; a temporalidade própria da praça e a narrativa construída ao longo do domingo. Esses pontos elaborados são fruto de nossas próprias contemplações enquanto pessoas que ocupam o Jardim, mas também se originam da observação das intercessões no discurso de outras pessoas sobre este lugar. Assim, essas questões foram norteadoras da captação - nos auxiliando a perceber a narrativa que o cotidiano nos apresentava, performada por personagens que eram/são recorrentes naqueles espaços - mas sem a limitação de utilizar as filmagens apenas para reforçar premissas pré-definidas. Além disso, como desenvolvido nos capítulos anteriores, também nos pautamos nessas questões para elaboração deste memorial.

Para além dos pontos-chave que estabelecemos, compreendemos a necessidade de estabelecer um dispositivo básico, com “protocolos, regras e parâmetros restritivos para lidar com a realidade” (LINS e MESQUITA, 2011, p. 58). Então, estabelecemos duas regras determinantes: iríamos realizar as filmagens durante apenas quatro domingos, contemplando manhã, tarde e noite, para não estender o processo de produção e comprometer o tempo necessário para montagem, edição e escrita do memorial; e não abordáramos nenhuma pessoa para entrevista, me deixando ser encontrada e não indo ao encontro, limitando em alguma medida meu poder de decisão sobre quais serão os sujeitos entrevistados. A escolha de não abordar pode ser controversa, mas fazia parte da tática de tentar provocar as pessoas com nossa presença e levá-las a falar comigo.

5.1 Produção

A partir das reflexões e parâmetros especificados, construímos um cronograma básico de filmagem (APÊNDICE A) para orientar - sem engessar - meu olhar e otimizar os momentos de captação. Esse cronograma ajudou a refinar minha perspectiva no sentido narrativo e visual e a organizar meu processo de trabalho, o que é extremamente importante para uma produção com tempo e equipe reduzidas. Com a observação imersa que esse

processo me possibilitou, ao longo dos dias percebi que me tornei mais sensível e atenta às cenas efêmeras e significativas que o dia-a-dia nos reserva. A partir daí, já havia aceitado a missão - potente mas limitada - que Comolli (2001) nos apresenta com o ato documentário:

reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, conseqüentemente, de reescrever o mundo, mas do ponto de vista de um sujeito, escrita aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa declarada e que faz dessa confissão seu próprio princípio. (COMOLLI, 2001, p. 103)

Quando adentrarmos no Jardim e começamos a filmar, percebemos que nossa tática de não-abordagem nos proporcionava outra reflexão. Ao se depararem com a mira de nossa câmera, os sujeitos respondiam basicamente com dois tipos de performance: de absorção ou de exibicionismo²³. A primeira consistia em se tornar indiferente à presença do sujeito-da-câmera²⁴, escolhendo não interagir e continuar performando a cena cotidiana absorvida em si mesma, *como se essa fosse* independente de nosso olhar²⁵. A segunda é seu oposto, interagir com o sujeito-da-câmera e performar a cena cotidiana *para e com* nosso olhar. As cenas em que há o encontro do olhar da pessoa filmada e o olhar da câmera possuem a potencialidade de reafirmar a existência de um sujeito-da-câmera que intervém sobre aquela realidade, e também a de estabelecer a troca com o espectador, herdeiro do lugar que anteriormente estávamos olhando. O sujeito observado é quem dirige o olhar de quem filma, mas também de quem observa a cena (XAVIER, 2003, p. 57).

O mais interessante foi perceber a diferença entre padrões de comportamento entre alguns grupos sociais e ao longo do dia. No período da tarde fomos ignorados quase que em absoluto pelas famílias que ali estavam, não fossem as crianças que sempre se mostravam interessadas em conversar²⁶. Pela manhã tivemos um pouco mais de sucesso com as trabalhadoras da limpeza, mas os turistas e famílias continuavam absortos em sua própria performance. À noite, horário em que conseguimos o maior número de entrevistas, os jovens

²³ Pegamos esses princípios emprestados de Diderot apud Xavier (2003), que fala sobre a relação de absorção e exibicionismo da interpretação teatral. Como tratamos a vida cotidiana como um teatro da vida real, achamos pertinente recorrer a esses conceitos.

²⁴ "O sujeito-da-câmera sustenta a câmera na tomada, e sua constituição deve ser pensada de modo amplo. Não designamos pelo termo somente o corpo físico que segura a câmera, mas a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espectral. O sujeito-da-câmera cobre com uma manta de presença a ação na tomada. O sujeito-da-câmera é o conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmera, sensível à materialidade do mundo e seu som. O sujeito-da-câmera está sempre presente, enquanto sujeito, na circunstância da tomada." (RAMOS, 2008, p.83-84)

²⁵ Escolhemos reforçar o "como se fosse" pois, como pontuamos anteriormente, compreendemos a intervenção que desempenhamos na realidade.

²⁶ Muito me surpreende, inclusive, não termos sido abordados por algum responsável para saber o porquê das crianças estarem sendo filmadas.

(em sua maioria negros e periféricos) com frequência nos abordavam, falavam olhando para a câmera e queriam ser vistos de alguma forma - ou se escondiam completamente, cobrindo os rostos.

Outro apontamento sobre a performance dos sujeitos em frente às câmeras é a aparente aversão das mulheres em dar depoimentos. As falas femininas que aparecem em nosso produto são de adolescentes (as únicas que conversaram conosco) e nenhuma mulher adulta nos abordou durante as filmagens. Não temos a intenção de elucidar por completo esse assunto nem sugerir que as mulheres têm menos a dizer - muito pelo contrário. Mas, acreditamos que podemos atribuir a esse fenômeno algumas possíveis razões: o silenciamento sistemático que sofremos ao longo de nossas vidas e instaura uma timidez infundada ou o fato de eu ser uma mulher que não se encaixa no perfil de jornalista/documentarista criado pela mídia hegemônica²⁷. Já os homens terem se sentido mais confortáveis para dialogar comigo não é necessariamente uma coisa boa, já que alguns se sentiram na liberdade de me “dar uma cantada” durante as conversas ou me assediar verbalmente enquanto eu passava, sempre quando João não estava comigo.

Além dessas adversidades infelizmente comuns na performance do papel social de mulher, tivemos alguns problemas de ordem técnica. Como eu não possuía equipamento bom para filmagem, decidi solicitar tudo o que podia ao ICSA: filmadora, microfone, iluminação e tripé. Na semana em que estava me organizando para solicitar os equipamentos fui informada de que não seria possível pegar um tripé, então no primeiro domingo filmei sem ele. Isso com certeza afetou a qualidade de algumas cenas, mas nada grave. Para as filmagens seguintes consegui um emprestado. Além disso, durante vários momentos o cabo do microfone shotgun estava com mau contato e o áudio de algumas entrevistas que constam no produto foi captado com o microfone interno da filmadora, o que pode trazer um aspecto “sujo”, mas que não prejudica a compreensão, chegando a agregar significado de certa forma.

5.2 Pós-produção

Ao longo dos quatro dias de filmagem, pudemos ser testemunhas de uma imensidão de relações, sucessões de fatos e afetos que me deram a certeza de estar no caminho certo de minhas reflexões e da produção do documentário em si. Minha única insatisfação foi com a

²⁷Em, 2012 apenas 23% dos jornalistas (homens e mulheres) em exercício no Brasil se identificavam como pardos ou negros. Para mais sobre isso ver MICK; LIMA, 2013. E para termos um panorama da produção cinematográfica do Brasil, de 142 filmes brasileiros lançados em 2016 (entre ficção, documentário e animação), 111 foram dirigidos exclusivamente por homens, 2 com direção mista e 29 dirigidos exclusivamente por mulheres. Dentre esses 29, 14 são documentários. Para mais informações, ler ANUÁRIO, 2017.

limitação temporal, porque gostaria de ter captado mais imagens. Porém, entendi que esse foi o dispositivo pensado, deveria respeitá-lo, e percebi que se não fosse contida ficaria filmando *ad eternum* sem conseguir finalmente terminar este TCC. Falo brevemente sobre isso nas últimas passagens das poucas reflexões de campo que escrevi (APÊNDICE B). Materialmente obtivemos oito horas em registros audiovisuais da vida dominical do Jardim, com a tarefa - a mais difícil - de selecionar as cenas e montar nosso documentário.

Durante a ponderação sobre as imagens captadas, houve um esforço coletivo para compreender e tentar extrair o que seria a essência simbólica do Jardim aos domingos, nos baseando no que a vivência revelou nesse espaço e tempo delimitados. Nos debruçamos sobre as imagens captadas e as categorizamos em uma planilha a partir do que elas nos apresentavam de informação. A partir dessas categorias gerais estabelecemos o que era fundamental para construir o recorte narrativo pretendido. As perguntas que nos moveram foram “Se o Jardim é o tabuleiro, quais são as peças do jogo e como elas se movimentam? O que faz de um domingo no Jardim um verdadeiro domingo no Jardim? O que é recorrente e simbólico desse espaço?”

Assim como as entrevistas e as imagens captadas, as interferências sonoras que acabamos gravando também se constituem enquanto informação. Elas contextualizam quem assiste e indicam a polifonia - literal e simbólica - daquele espaço retratado. O panorama sonoro do Jardim preenche de sentido nossa obra e potencializa seu aspecto de percepção sensível - o silêncio da manhã, o barulho da noite, os carros, as conversas ao fundo, as risadas, a vida acontecendo. A trilha sonora utilizada no documentário também foi captada durante as filmagens e nossa escolha de utilizá-la nos momentos em que a comunicação verbal não se faz presente se deu no sentido de sustentar nosso filme com o ritmo próprio do Jardim.

Na montagem, partimos do princípio de que essa é uma construção acima de tudo discursiva e que:

No cinema, as relações entre o visível e o invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e sempre somos levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós [espectadores] deduzimos. (XAVIER, 2003, p. 33)

Então nos atentamos para montar o filme de forma a criar o discurso mais expressivo do meu ponto de vista - ainda que uma obra aberta para interpretação que respeita a polifonia das opiniões captadas no processo de filmagem. Decidimos começar pelo que as entrevistas estavam nos dizendo para montar o esqueleto do roteiro inicial (APÊNDICE C) e as dividimos em quatro blocos por afinidade temática. As imagens das “contemplações” (como comecei a chamar os momentos sem falas), momentos reflexivos um pouco mais livres de

orientação que as entrevistas, também foram selecionadas de forma a traçar uma narrativa por si só, apresentando os aspectos visuais que pudessem propiciar o mergulho na realidade do Jardim e tivessem a potência comunicativa desejada. Assim, começamos mostrando o “tabuleiro do jogo social” para então mostrar as “peças” e os detalhes do que constitui o imaginário ligado à praça.

Uma escolha estética e ética de nossa produção foi não mostrar o rosto das pessoas que deram os depoimentos, de modo a não personificar as falas e trabalhar apenas com as informações que a própria voz dá. Não queríamos construir um personagem a partir da expressão visual de cada sujeito e deixar brechas para interpretação de estereótipos. Além disso, como várias falas são polêmicas e vivemos em uma cidade pequena, preferimos preservar a imagem de quem já havia se disponibilizado a dividir os pensamentos conosco. Minha voz também aparece em alguns momentos principalmente como artifício para evidenciar minha interferência na realidade, uma vez que “assumindo-se como uma instância de mediação entre todas as outras, o realizador não pode [...] ser compreendido como entidade exterior ao processo do filme [...]” (DUCCINI, 2013, p. 86), e ressaltar a relação dialógica que é a produção documental, como lembra Coutinho (2003):

Nenhum filme filma a verdade. Se você fizer um filme etnográfico, a câmera ficar parada três horas no quintal e depois quatro horas em uma mulher socando pilão, é uma ilusão que o cineasta está conhecendo o real. Ele está documentando um encontro entre o cineasta e o mundo, sempre. Eu não filmo senão esse encontro, filmo uma relação (COUTINHO, 2003 apud DUCCINI, 2013, p. 214).

Na edição, preferi tomar o caminho de uma realidade fantástica - dentro de minhas próprias limitações técnicas - e exaltar o aspecto experimental e dissidente da obra, em consonância com seus objetivos primordiais. Para trocar as lentes e provocar o tensionamento, realizei uma edição que se utiliza da polifonia de sujeitos e discursos para se apresentar na forma de sobreposições e atravessamento de imagens. As repetições imagéticas reforçam o caráter cotidiano e recorrente das situações e sujeitos retratados; o aceleração ou desaceleração das imagens-câmera proporciona a deformação do tempo. As inscrições feitas sobre as imagens enfatizam palavras ou momentos-chave das reflexões propostas pelo documentário e a fonte tipográfica utilizada nos recorda dos pixos, as inscrições da realidade cotidiana que enfatizam presenças, tensionando a composição imagética higienizada das cidades - principalmente quando se trata de cidades históricas.

5.3 O produto para além de si mesmo

Ao assistir o documentário alguns dias depois de finalizá-lo, pude perceber que as edições e, principalmente, as sobreposições dizem muito por si só. As imagens em fusão ou contraste têm a potência de trazer reflexões sobre a característica primordial do Jardim: uma pluralidade tensionada. Nosso documentário é uma obra aberta a interpretações e a cada vez que ele for assistido, outro significado vai emergir. As imagens produzidas em nosso documentário vão reverberar e se recriar. Nenhuma escolha foi por acaso, mas no momento em que uma obra se configura como tal ela transborda e supera as intenções de sua criadora.

Durante todo o processo de pesquisa, filmagem e edição, almejamos provocar uma mudança no olhar para com o Jardim, ressignificando a importância daquele espaço em uma perspectiva coletiva e individual. Acredito que conseguimos trazer essa mudança de alguma forma, seja nas escolhas técnicas ou estéticas, compreendendo todas as limitações trazidas na minha escolha de montar e editar este documentário sozinha. Incitar as pessoas a repensarem o espaço - enquanto físico e símbolo - e suas próprias relações com ele é, por si só, uma experiência rica em possibilidades.

Acreditamos ter instigado essa reflexão em nós mesmos, nas pessoas que filmamos e entrevistamos ou mesmo naquelas que conversamos sobre o projeto nos mais diferentes espaços de nossas vidas. Por sua vez, todas essas pessoas despertaram em mim outras perspectivas, contribuindo de alguma forma para a consolidação de nosso documentário. Poder materializar minhas próprias reflexões e trocas é o ápice e a síntese dessa jornada. Gostaria que fosse - acredito que seja - relevante para a construção de uma nova mirada crítica, contemporânea e coletivizada de Mariana.

E, assim como qualquer narrativa, a proposta de nossa obra só se efetiva na recepção do público. Por isso, nosso documentário não se encerra em si mesmo e o diálogo continua após os créditos finais. Pretendemos exibí-lo no Jardim durante algum domingo, em outras localidades de Mariana, e gravar alguns DVDs com o filme, expandindo o alcance de nossa produção dentro do público que ela foi pensada. Só então saberemos qual o papel social que nossa obra desempenha na sociedade, se conseguiremos de fato que ele seja um dispositivo que vá engatilhar novos questionamentos, que engatilham outros e assim sucessivamente.

6 OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Construir este documentário em um momento tão absurdo que o Jardim vive - com agravamento de repressão policial e cerceamento de uso do espaço público, fomentado e sancionado por diversos meios de comunicação da cidade - se apresentou para mim como algo urgente e necessário. Vivemos em uma disputa simbólica de narrativas e quis contribuir com uma que não fosse panfletária, apesar do explícito posicionamento que tomo, nem essencialmente pedagógica, mas sugestiva e reflexiva. Jogar com a imagem do “real” que o documentário nos coloca e sacudir as certezas e expectativas discursivo-estéticas é um dos grandes trunfos da produção documental contemporânea, e tentei me utilizar dessa potencialidade para provocar um dissenso que construa.

A partir do encontro com as diferentes falas, sujeitos e realidades alinhvei várias das reflexões que tive antes do processo de produção em si. Mas também me permiti abrir novas questões e ser um ouvido atento, antes de uma profissional com um objetivo. Encarei a produção deste documentário também enquanto minha performance final da graduação. Este projeto como o arremate de mais um ciclo de crescimento pessoal, que por vezes foi doloroso e com certeza mais extenso do que eu gostaria, vai deixar raízes profundas em mim e nas relações que construí ao longo desses 6 anos de Mariana.

Questionar meu próprio lugar de fala enquanto universitária, em um local marcado por tensões sociais entre Universidade e cidade, sem dúvidas provocou as mais diferentes reações em mim. Me vi herdeira de um papel importante para a mudança social local, de responsabilidade com a sociedade e provocador, mas percebi que não é bem assim que os estudantes de Jornalismo são vistos. Procurando uma resposta, expando essa questão, já afirmando que sem intenção de responder: nós, o curso de Jornalismo da UFOP, estamos negligenciando a relação que possuímos com a cidade de Mariana e seus moradores?

Explico o porquê dessa pergunta com outras: Será que nossa relação está tão banalizada com as pessoas já acostumadas a serem filmadas e fotografadas por estudantes - sem saber para onde vão essas imagens - que elas nem se importam mais? Ou melhor, não se sentem autorizadas a questionar? Se os moradores de Mariana que são nossas “fontes” tivessem acesso ao que produzimos e também a nosso processo de produção será que essa relação seria diferente? Talvez uma troca mútua e não de consumo do que o outro tem a fornecer? Todas essas questões são oriundas de nosso processo de produção do documentário, mas canalizam diversas insatisfações sentidas durante minha graduação. Essa conversa também não se encerra por aqui, mas o fato é que precisamos nos apropriar menos de Mariana

para nossas pautas e ouvi-la mais em suas urgências, dialogar com as narrativas que ela nos apresenta, efetivamente contribuir para a cidade que também é nosso palco.

REFERÊNCIAS

ALVES, Schirley Fátima Nogueira da Silva Cavalcante; FIGUEIREDO, Madeleine Alves de; PAIVA, Patrícia Duarte de Oliveira. **História da Praça Gomes Freire: o Jardim de Mariana**. Lavras: UFLA, 2010.

ANUÁRIO Estatístico do Cinema Brasileira. Agência Nacional do Cinema (ANCINE), 2016. Disponível em: <https://issuu.com/oca_ancine/docs/anuario_2016> Acesso em: 01 fev. 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARNEIRO, Filipe Davison Barboza. **De quem é a praça Gomes Freire?** As disputas simbólicas no espaço público Jardim e as representações da imprensa de Mariana-MG. Mariana, 2017. Artigo produzido como requisito parcial para aprovação na Disciplina Comunicação e Temporalidades, Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o Risco do Real**. Tradução de Paulo Maia e Ruben Caixeta de Queiroz. In: FESTIVAL forumdoc.bh., 5., 2001, Belo Horizonte. Festival do filme documentário e etnográfico / Fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001. Catálogo de festival.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. **Proj. História**, São Paulo, v. 15, p. 165-191, abr. 1997. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228/8234>> Acesso em: 01 fev. 2018

DUCCINI, Mariana. **Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo**. 2013. 240 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-23082013-094442/pt-br.php>> Acesso em: 01 fev. 2018

FAITANIN, Paulo. A acepção teológica de “pessoa” em Tomás de Aquino. **Revista Aquinate**, n. 3, p. 47-58, 2006. Disponível em: <<http://www.aquinate.com.br/textos/acepcao-teologica-de-pessoa-em-tomas-de-aquino/>> Acesso em: 01 fev. 2018

FONSECA, Cláudia Damasceno da. **O Espaço Urbano de Mariana: sua formação e suas representações**. In: Termo de Mariana: história e documentação. Mariana: Imprensa Universitária da UFOP, 1998.

GOFFMAN, Erving. **Representação do Eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2002.

GRACINO JÚNIOR, Paulo. Mariana - da cidade patrimônio a cidade partida. **Revista Patrimônio e Memória**. São Paulo, UNESP, v.3, n.2, p. 147 - 170, nov. 2007. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/127/480>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

HARVEY, David. O direito à cidade. Tradução de Jair Pinheiro. **Revista Lutas Sociais**, São Paulo, n.29, p.73-89, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/272071/mod_resource/content/1/david-harvey%20direito%20a%20cidade%20.pdf> Acesso em: 01 fev. 2018.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real**: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MARTINS, Danilo Henrique. A metáfora teatral como representação social para Erving Goffman: um ensaio teórico. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n.163, p.141-149, dez. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/24134>> Acesso em: 01 fev. 2018.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. O lugar olhado das coisas. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós. 2013.

MICK, Jacques; LIMA, Samuel. **Perfil do Jornalista Brasileiro**: características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012. Florianópolis: Insular, 2013.

PAGLIOTO, Iuri Freitas. **Praça Pública**: o lugar público enquanto Patrimônio Cultural – Uma análise da Praça Gomes Freire em Mariana-MG. 2015. 61 f. Monografia (Graduação em Geografia)- Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2015. Disponível em: <<http://www.geo.ufv.br/wp-content/uploads/2015/07/Iuri-Freitas-Paglioto.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

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

RAMOS, Fernão Pessoa. A imagem-câmera. Campinas: Papirus, 2012. Resenha de: WELLER, Fernando. A imagem-câmera. **Revista Rebeca**, v. 1, n. 2, p. 249-255, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/288>> Acesso em: 01 fev. 2018.

ROLNIK, Raquel. **O lazer humaniza o espaço urbano**. In: SESC SP. (Org.). Lazer numa sociedade globalizada. São Paulo: SESC São Paulo/World Leisure, 2000. Disponível em: <<https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2009/08/lazerhumanizaespacourbano.pdf>> Acesso em 01 fev. 2018.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. 6.ed. São Paulo: Edusp, 2014.

SARLO, Beatriz. Abundância e Pobreza. In: _____. **Cenas da vida pós-moderna**. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. p.13-53.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

APÊNDICE A - Cronograma de filmagem

28/05		
<p>aproximação do olhar fílmico com espaço e sujeitos; se possível, experienciar o espaço no momento em que ele está vazio (com os resquícios do dia anterior) até o fim de mais um domingo, adentrando a madrugada - captar sua temporalidade; a relação dos fluxos sociais com espaço físico: “mapeamento” do lugar que grupos ocupam; um olhar mais afastado (no sentido literal); captar marcações da temporalidade do espaço.</p>	<p>manhã/ tarde/ noite</p>	<p>1 câmera Sony handycam 1 refletor LED 3 baterias para o refletor 1 cabo de microfone 1 microfone boom</p>
04/06		
<p>marcações da temporalidade própria do espaço; captar cenas de encontros e desencontros (afetos e desafetos): refletir sobre o que caracteriza o encontro e o desencontro - se atentar às relações intra e extra-grupos, expressões de “atração ou repulsa”; cenas da relação das pessoas/fluxos sociais com o espaço.</p>	<p>manhã/ tarde/ noite</p>	<p>1 câmera Sony handycam 1 refletor LED 3 baterias para o refletor 1 cabo de microfone 1 microfone boom</p>
11/06		
<p>captar cenas de encontros e desencontros (afetos e desafetos); atenção aos <u>detalhes</u> visuais do jogo social; cenas da relação das pessoas/fluxos sociais com o espaço - detalhes; explorar detalhes do espaço a partir de diferentes perspectivas - estranhamento e reconhecimento; marcações da temporalidade própria do espaço.</p>	<p>tarde/ noite</p>	<p>1 câmera Sony handycam 1 refletor LED 3 baterias para o refletor 1 cabo de microfone 1 microfone boom</p>

18/06		
<p>atenção aos <u>detalhes</u> visuais do jogo social; marcações da temporalidade própria do espaço; um olhar mais aproximado possível; se necessário, produção de outras metáforas visuais.</p>	<p>manhã/ tarde/ noite</p>	<p>1 câmera Sony handycam 1 refletor LED 3 baterias para o refletor 1 cabo de microfone 1 microfone boom</p>

APÊNDICE B - Reflexões de campo

28.05

Ainda que eu saiba o que quero e para onde olhar, a inspiração se escondeu de mim hoje. Num dado momento não sabia o que filmar, o que procurar, o que observar. Sorte a minha que conto com uma ajuda maravilhosa, que foi me orientando dentro de meus pensamentos. A verdade é que preciso de dialogar tudo o que faço, não sei se por falta de confiança em mim ou porque realmente acredito que o processo é lento e dialógico. Ou os dois.

Nesse primeiro dia de filmagem, fomos testemunhas de muitos afetos bonitos, músicas e sorrisos. Mas também da hipocrisia de uma sociedade que prefere punir seus jovens a inspirá-los a serem o melhor que eles (e elas) podem ser. Por mais que eu queira focar em outros aspectos, a relação do abuso policial, juventude e uso de drogas aparece em quase todas as falas. Não preciso abordar ninguém, as pessoas me abordam e, quando digo que estou fazendo um documentário sobre domingos no Jardim, esses tópicos sempre viram o foco nos discursos.

Parece que as vivências que se atravessam no Jardim estão condicionadas à tríade polícia-juventude-drogas (além dos debates sobre espaço público). Esses são pontos que aparentemente interseccionam todos os diversos grupos sociais que se embatem e se encontram - e existem pontos de vistas radicalmente diferentes. Não sei para onde vou com esse projeto a partir desse fato que já sabia de antes, mas as vozes querem gritar e ecoar. Só não sei como melhor captá-las.

16.06

Acabei só escrevendo hoje, sobre as duas últimas filmagens. Algumas inquietações não estão mais tão frescas, mas algumas penetraram bastante. No dia 4 - segundo dia de filmagem - comecei a ficar mais confiante do meu próprio olhar, as coisas pareciam estar caminhando, apesar do difícil trabalho de ser menos ansiosa ao filmar. Estou aprendendo a observar com mais calma, esperar as coisas se desenrolarem aos meus olhos, ao invés de ficar buscando impaciente não sei o quê. Até que funcionou bem nesse segundo dia.

Aproveitei a trilha sonora que o acaso me levou, com as apresentações musicais e paisagem sonora própria do espaço. Os carros, a buzina do algodão doce, as crianças, as conversas. O Jardim é um lugar muito vivo e sonoro - qualquer que seja o horário. Já sabia disso, mas agora paro para escutar com mais profundidade, tudo é informação e reflexão. Os sons das crianças imperam de dia e o funk impera à noite, é simbólico da juventude que ocupa e resiste (foco nesse verbo) no Jardim.

Mais uma vez a polícia apareceu. Mas dessa vez foi mais aparente que na primeira, apresentou seu espetáculo com viaturas estacionadas nos quatro pontos da praça. Fizeram uma “limpeza”, em poucos minutos só tinha um terço das pessoas que antes coabitavam (as que ficaram são as que se localizam na parte da frente, boa parte é universitária). Ao filmar uma abordagem, policiais pedem nossos documentos. “Verifica, por favor, a jornalista lá”, diz um manda-chuva ao avistar nossa parafernália de filmagem. Dizem que é porque fomos testemunhas dessa abordagem, e tem um policial que nos filma filmando esse processo, bem

metalinguístico. Passo dias pensando nisso que rolou, bem preocupada. O pânico bateu na minha porta e eu abri.

11 de junho. Terceiro e, pelo cronograma, penúltimo dia de filmagem. O sol brilha fraco, nublado no céu das minhas ideias. O foco era aumentar o zoom, pegar detalhes, e tive dificuldade nisso - parece que fiquei suspensa com o olhar muito afastado. Preciso melhorar minha atenção e minha cara de pau, ainda fico muito contida ao filmar as pessoas. Não que tenha acontecido algum problema, muito pelo contrário. Nas tardes de filmagem, só as crianças parecem nos ver, a maior parte das pessoas aparentemente absorve a presença das câmeras e nem para perguntar o porquê há conversa. À noite é bem diferente, o fluxo é mídia, o povo quer aparecer, saber o que acontece e que filmagem é essa aí. Nesse terceiro dia não foi nada diferente, me senti invisível na parte da tarde.

Descobrimos que a secretaria de cultura quer fazer o Jardim voltar a ser um lugar pra família (sic). Nesse domingo já teve um show de MPB, durante umas três horas. Não estou aqui reclamando de ter show no Jardim, cultura e educação salvam e podem ser resposta de vários problemas que os “cidadãos de bem” reclamam. Só fico pensando sobre o que é que a secretaria de cultura entende por cultura. Será que é só MPB e seresta, como o secretário exemplificou em entrevista? O rap, funk e pagode que são trilha sonora de vários dias no Jardim, não só o domingo, ficam onde? O abuso de drogas não é o único problema da juventude, é um reflexo de outro problema, não é só o loló que derrete o cérebro. Minha cabeça martela nisso. Foi o dia mais curto de filmagem e o mais cansativo.

25.06

Escrevo uma semana depois da última filmagem e alguns dias depois de uma reunião de orientação - e o que mais fica me importunando é que não vou conseguir captar tudo o que quero. Queria estar filmando hoje também, mas como conversei com a Talita, eu poderia ficar filmando pra sempre que não seria o suficiente. É muito frutífero fazer o exercício de olhar as coisas e pessoas de um ângulo diferente, com mais paciência, mais atenção, o problema é que você acaba se tocando de que qualquer microcosmo é um universo - e que as pessoas precisam perceber isso (!!!!).

Dentro do possível, acho que vou conseguir um enquadramento interessante, só me preocupo com essa nova etapa que entrei agora: categorizar as imagens e fazer a montagem desse quebra-cabeça. É tanta informação e situação diferente que simplesmente não sei por onde começar. A verdade é que só vou saber depois de fazer a categorização minuciosa das filmagens e tentar captar a essência do Jardim, no fim das contas as próprias imagens vão dizer pra mim qual é a narrativa.

APÊNDICE C - Roteiro de montagem

o antigo VICG - Giselle Bisquielman

"a arte opera nos campos de tensões sociais"

o documentário enquanto produto documental e artística
is falar porque, na minha visão

