

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**Júlia Garcia Gouvêa Andrade**

**(DES)CONEXÕES URBANAS**

**Juiz de Fora  
Dezembro de 2018**



**Júlia Garcia Gouvêa Andrade**

**(DES)CONEXÕES URBANAS**

Memorial descritivo apresentado ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

**Juiz de Fora**  
**Dezembro de 2018**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Andrade, Júlia Garcia Gouvêa.

(Des)Conexões Urbanas / Júlia Garcia Gouvêa Andrade. -- 2018.  
37 p.

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2018.

1. Espaço urbano. 2. Caminhadas. 3. Deriva. 4. Lugares. 5. Curta metragem. I. Assunção Alvarenga, Nilson, orient. II. Título.

Júlia Garcia Gouvêa Andrade

(Des)Conexões Urbanas

Memorial descritivo apresentado ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Aprovada pela banca composta pelos seguintes membros

---

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga - Orientador

---

Profa. Dra. Gabriela Martins Borges Caravela - Convidada

---

Prof. Dr. Cristiano Rodrigues - Convidado

Conceito obtido: Aprovada

Juiz de Fora, 5 de dezembro de 2018



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha família, que me apoiou e esteve comigo em todos os momentos – bons ou ruins – mesmo a alguns bons quilômetros de distância. À minha mãe, que sempre se preocupou (até demais) e me incentivou a seguir o meu caminho. Ao meu pai, que consegue arrancar risadas de mim até nos momentos em que só descem lágrimas. Ao meu irmão, por quem tenho o maior amor do mundo, mesmo que ele não admita que também gosta de mim e me ignore para assistir vídeos no YouTube “em paz”. Ao André, que me deu forças para continuar o curso e sempre acreditou no meu potencial. Ao Nilson, por ter me apresentado o mundo mágico do cinema e ter me orientado com toda atenção. À Gabriela, que me acolheu no Observatório e me mostrou a importância da pesquisa no audiovisual. A todos os professores, que contribuíram de forma imprescindível para minha formação. E aos meus amigos, que me fizeram companhia e foram a minha família enquanto estive longe de casa.





## RESUMO

O presente trabalho apresenta uma descrição do processo de elaboração, desenvolvimento e produção do curta-metragem documental (Des)Conexões Urbanas. Tendo em vista a importância da discussão sobre a ocupação dos espaços urbanos, o projeto explora as relações entre Juiz de Fora e diversas megacidades do mundo, de modo a contrastá-las e contrapô-las, ao mesmo tempo em que as aproxima e as conecta. Da mesma forma, são exploradas tais relações inseridas no contexto da própria cidade, possuidora de antíteses em si. A produção do curta-metragem passou por reflexões teóricas que guiaram o trabalho prático, abordando questões como o gênero documentário, edição e o espaço urbano.

Palavras-chave: Espaço urbano. Caminhadas. Deriva. Lugares. Curta-metragem.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 O DOCUMENTÁRIO .....</b>	<b>13</b>
2.1 AS FRONTEIRAS DO GÊNERO .....	13
2.2 O DOCUMENTÁRIO COMO PERSPECTIVA DE MUNDO .....	14
2.3 O DOCUMENTÁRIO COMO MODIFICADOR SOCIAL .....	15
<b>3 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA – BANCO DE DADOS E NOVAS MÍDIAS ...</b>	<b>17</b>
3.1 INTERFACES CULTURAIS, BANCO DE DADOS E NARRATIVA .....	17
3.2 NOVAS FORMAS DE CONSUMIR E PRODUZIR MÍDIA .....	18
<b>4 O TRANSITAR NA CIDADE .....</b>	<b>21</b>
4.1 A TEORIA DA DERIVA.....	21
4.2 LUGARES E NÃO-LUGARES .....	23
<b>5 PREPARAÇÃO DO CURTA-METRAGEM DOCUMENTAL .....</b>	<b>25</b>
5.1 DISCUSSÕES TEÓRICAS.....	25
5.2 DA TEORIA À PRÁTICA – RELAÇÕES ENTRE A DERIVA E OS (NÃO) LUGARES.....	26
5.3 OS OPERADORES DE CÂMERA .....	28
5.4 O ROTEIRO .....	29
<b>6 DESENVOLVIMENTO DO CURTA-METRAGEM DOCUMENTAL .....</b>	<b>31</b>
6.1 RECOLHIMENTO DE IMAGENS .....	31
6.2 PRODUÇÃO DE IMAGENS.....	32
6.3 EDIÇÃO .....	32
<b>7 CONCLUSÃO.....</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>37</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Durante o primeiro semestre de 2017, no curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, fiz a disciplina Edição em Televisão, ministrada pelo Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga. Além da abordagem jornalística da edição – ponto importante para as próximas etapas do curso, quando entraríamos em disciplinas práticas que incluíam a produção telejornalística – nos aprofundamos, também, na edição cinematográfica. Dentre os diversos exercícios que foram propostos, os quais envolviam desde documentários poéticos até entrevistas, um teve como foco a edição a partir de banco de dados. Deveríamos, portanto, criar narrativas utilizando, majoritariamente, imagens disponíveis em plataformas como o YouTube. Dessa forma, por meio da edição, foi possível dar sentido a imagens a princípio fora de contexto e montá-las de modo a formar um argumento.

Para tal trabalho, recolhi vídeos de caminhadas, em primeira pessoa, por algumas das maiores cidades do mundo, dentre as quais Tóquio, Nova York, Nova Délhi, Los Angeles e Calcutá. Ao analisar o material, pude perceber as distinções entre o “transitar” em cada uma das cidades, marcadas por diferenças culturais, políticas e socioeconômicas. A edição, conseqüentemente, partiu de tais contrastes. Após discussões sobre o exercício, o professor Nilson sugeriu incluir imagens de Juiz de Fora, de modo a refletir a respeito da relação da ocupação urbana da cidade com as demais e o lugar que o município mineiro ocupa nesse contexto: seria Juiz de Fora mais próxima de Nova York ou Nova Délhi, por exemplo? A partir dessas discussões, vimos a possibilidade de expandir o exercício para um Trabalho de Conclusão de Curso.

Desse modo, com o propósito de contrastar a realidade da ocupação de algumas das maiores cidades do mundo, bem como relacionar tais contrastes à ocupação de Juiz de Fora, o presente trabalho apresenta um curta documental sobre o transitar no espaço urbano, feito a partir de imagens recolhidas em banco de dados e imagens feitas no próprio município mineiro. Além de estabelecer relações entre as cidades, um dos objetivos fundamentais foi buscar antíteses, contradições e conexões dentro do próprio espaço urbano, principalmente em Juiz de Fora.

Como cidadãos e parte integrante e viva da cidade, é importante refletirmos sobre sua ocupação, como o espaço está sendo utilizado e como a população se encontra em meio a esse espaço. A partir dessas reflexões é possível pensar em como queremos transformar a cidade a partir de então, de modo a trazer alternativas a tal ocupação de acordo com os

anseios da população. Diante de contrastes com diferentes realidades culturais e socioeconômicas, evidenciadas pelas relações com as demais cidades representadas, o entendimento a respeito dos rumos que se quer para Juiz de Fora pode se tornar mais claro, fomentando o debate e a discussão de ideias em relação ao tema. O intuito do documentário desenvolvido não é apresentar soluções, mas induzir reflexões, de acordo com o entendimento pessoal de cada espectador sobre a obra.

Para pensar a produção do curta-metragem documental e analisar os conceitos abordados, partimos de debates sobre documentário e edição, que permitem o estudo não somente da linguagem do audiovisual, mas também do seu papel e das possibilidades do meio. Discussões sobre banco de dados e suas relações com a narrativa também estiveram presentes no desenvolvimento do projeto, a partir de reflexões propostas por Manovich (2001). Além disso, utilizamos dois autores principais para nortear a produção de imagens para o documentário: Marc Augé e Guy Debord. Enquanto a percepção de Augé (1994) sobre “lugares” e “não-lugares” orientou a busca por antíteses e conexões durante a filmagem, a “teoria da deriva” de Debord (2003) foi o principal ponto de discussão acerca do modo de se filmar e a sensação que seria passada ao espectador.

## 2 O DOCUMENTÁRIO

### 2.1 AS FRONTEIRAS DO GÊNERO

As fronteiras que delimitam o documentário são amplas, discutíveis e controversas. Segundo Machado (2011, p.6), “o documentário tem um problema básico: todos nós falamos dele, mas não sabemos bem o que ele é”. De modo geral, o gênero seria definido “não por suas qualidades intrínsecas, mas pela negativa: documentário é não-ficção” (MACHADO, 2011, p.6). Nesse sentido, Machado (2011) contextualiza, ainda, o conceito de cinema experimental, que, ao surgir, também se baseou em uma negativa: não era nem ficção e nem documentário, os quais, até a década de 60, eram os únicos gêneros apontados no cinema. Mas se há, agora, diversos eventos e realizações de “documentários experimentais”, tem-se, aí, para Machado (2011, p.7), “uma dupla negação: a negação da ficção e do próprio documentário”. Tal caso é apenas um dos apresentados pelo autor para discutir a nebulosidade das fronteiras do gênero, as quais não devem ser delimitadas categoricamente.

A rigor, pouco importa se continuamos a usar a palavra *documentário* ou não. O que importa é saber o que estamos querendo dizer com esse termo, se optamos por mantê-lo. Dadas a extensão e a variedade das experiências que estão hoje acontecendo debaixo desse imenso guardachuva chamado *documentário*, é tempo de rever nossas hipóteses, nossos conceitos e nossos preconceitos sobre o que poderia estar abrigado ali. Sobretudo, jamais utilizar esse termo de forma fundamentalista, como se ele designasse alguma coisa nítida ou precisa. Como vimos nos exemplos de Fritz Lang e Frank Capra, qualquer filme e qualquer produto audiovisual podem ser encarados como documentários, dependendo do enfoque.  
(MACHADO, 2011, p. 23)

Bill Nichols (2005, p.47), ao debater o conceito de documentário, afirma que “a definição de ‘documentário’ não é mais fácil do que a de ‘amor’ ou de ‘cultura’”, sendo que tal definição é sempre relativa ou comparativa. De acordo com Nichols (2005, p. 17), não há uma separação garantida entre ficção e documentário, sendo que “alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação”, ao mesmo tempo em que a ficção também utiliza ferramentas da não-ficção e do documentário. Nesse contexto, Nichols (2005) apresenta dois tipos de filmes: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. Enquanto o primeiro tipo se relacionaria à ficção, onde pode-se expressar “de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e

terrores”, tornando “concretos - visíveis e audíveis - os frutos da imaginação” (NICHOLS, 2005, p.25), o segundo tipo estaria conectado à não ficção.

Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2005, p.25-26)

Nesse contexto, Nichols (2005, p.47) pontua que o documentário não se configura como uma reprodução da realidade, mas como uma representação de mundo, à qual um indivíduo pode nunca ter tido acesso, mesmo em contato com os elementos representados. Desse modo, o documentário é capaz de oferecer novas visões e noções de uma realidade, a partir de representações diferentes da mesma.

## 2.2 O DOCUMENTÁRIO COMO PERSPECTIVA DE MUNDO

“Se os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, pode-se dizer que falam desse mundo tanto por meio de sons como de imagens. Essa questão de discurso suscita a questão da ‘voz’” (NICHOLS, 2005, p.72). Nesse contexto, o autor apresenta a voz do documentário, a qual seria o meio pelo qual a perspectiva de mundo oferecida se apresenta.

[...] os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLS, 2005, p.73)

Portanto, através do documentário, pode-se apresentar argumentos, defender causas ou expressar pontos de vista, e a voz do documentário é o modo especial de expressar tais perspectivas. Para Nichols (2005, p.74), “a voz está claramente relacionada ao estilo, à



maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento [...]”. Entretanto, o autor afirma haver diferenças entre a voz na ficção e no documentário. Enquanto “o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto”, sendo uma transposição do roteiro para uma forma visual, no documentário “o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme” (NICHOLS, 2005, p.74).

### 2.3 O DOCUMENTÁRIO COMO MODIFICADOR SOCIAL

Nesse contexto, a possibilidade de o audiovisual apresentar diferentes visões de mundo se mostra relevante no contexto social, uma vez que, dessa forma, pode-se levantar questões e debates. Nesse sentido, Nichols (2005, p.180) diz que é possível se opor à suposição de que o fracasso do documentário na solução de questões representadas revela a impotência do gênero, uma vez que não são levadas em consideração demais questões sociais e políticas de determinado momento. Sendo assim, é importante, por vezes, entender o documentário mais como uma área de reflexão e debate do que como um método de apresentação de soluções, sem, contudo, desqualificar o gênero por isso.

Nichols ainda enfatiza o papel político do documentário, principalmente ao retratar grupos e questões sub-representados, abordando, ainda, a construção da identidade a partir da obra.

A dimensão política de documentários sobre questões de sexualidade e gênero, ou outros temas, une um modo enfaticamente performático de representação documental às questões de experiência pessoal e desejo que se expandem, por implicação, para questões mais abrangentes de diferença, igualdade e não discriminação. Como muitas outras obras, eles contribuem para a construção social de uma identidade comum entre membros de uma dada comunidade. Dão visibilidade social a experiências antes tratadas como exclusiva ou principalmente pessoais; atestam uma comunhão de experiência e as formas de luta necessárias para superar o estereótipo, a discriminação e a intolerância. A voz política desses documentários encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social.  
(NICHOLS, 2005, p.201)

Para Nichols (2005), nesse contexto, existem duas ênfases que podem caracterizar a voz política do documentário: uma nas questões sociais e, a outra, no retrato pessoal. “Os documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva social”, se harmonizando “com o modo expositivo e com um momento anterior do

documentário” (NICHOLS, 2005, p. 205). Já “os documentários que são um retrato pessoal do cineasta consideram as questões sociais de uma perspectiva individual”, se relacionando “com os modos observativo ou participativo e com debates contemporâneos sobre a política de identidade” (NICHOLS, 2005, p. 205).

Os filmes descritos aqui<sup>1</sup> demonstram conexão íntima entre o pessoal e o político, ao passo que a maioria dos documentários de questão social muitas vezes supõem que questões coletivas prendam nossa atenção por seus próprios méritos: o domínio pessoal continua privado ou fora dos limites, desde que voltemos nosso eu público para a questão que está sendo discutida.  
(NICHOLS, 2005, p.206)

Desse modo, Nichols (2005, p. 207) afirma que, enquanto alguns documentários buscam explicar aspectos do mundo, analisando problemas e propondo soluções, outros levam o espectador a “compreender aspectos do mundo de maneira mais completa”. Sendo assim, o autor destaca que as explicações são essenciais para a tomada de providências, de modo que é preciso “[...] compreensão, com sua exigência de empatia e percepção, para apreender as implicações e consequências do que fazemos” (NICHOLS, 2005, p. 207). Sendo assim, é possível perceber a importância social do documentário, cuja reflexão pode levar à possibilidade de transformação da realidade.

---

<sup>1</sup> O autor refere-se a documentários de retrato pessoal citados previamente no texto

### 3 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA – BANCO DE DADOS E NOVAS MÍDIAS

#### 3.1 INTERFACES CULTURAIS, BANCO DE DADOS E NARRATIVA

O curta-metragem documental foi, em parte, produzido a partir de bancos de dados, com imagens de caminhadas, em primeira pessoa, recolhidas de plataformas de vídeos online. As relações entre banco de dados e narrativa foram discutidas por Manovich (2001). As “*cultural interfaces*” se constituiriam pela relação entre o homem, computador e cultura, ou seja, a interface, os modos pelos quais o computador permite a interação do homem com os dados culturais, os quais estão sendo distribuídos, cada vez mais, no ambiente virtual (MANOVICH, 2001). A linguagem das interfaces culturais seria constituída de elementos de outras formas culturais já conhecidas, como o cinema, que seria, por si só, uma interface, já que há diversas formas de acessar os dados armazenados.

O banco de dados, por sua vez, seria uma coleção estruturada de dados, representando o mundo como uma lista de itens sem ordem de importância. De acordo com Manovich (2001, p.218), “many new media objects do not tell stories; they do not have a beginning or end; in fact, they do not have any development, thematically, formally, or otherwise that would organize their elements into a sequence”<sup>2</sup>. Em oposição, a narrativa se constitui a partir das relações de causa e efeito de eventos aparentemente desorganizados. Dessa forma, o banco de dados e a narrativa seriam “natural enemies”<sup>3</sup> (MANOVICH, 2001, p.225).

New media objects may or may not employ these highly structured database models; however, from the point of view of the user’s experience, a large portion of them are databases in a more basic sense. They appear as collections of items on which the user can perform various operations – view, navigate, search. The user’s experience of such computerized collections is, therefore, quite distinct from reading a narrative or watching a film or navigating in an architectural site. Similarly, a literary or cinematic narrative, an architectural plan, and a database each present a different model of what world is like.<sup>4</sup>  
(MANOVICH, 2001, p.219)

<sup>2</sup> “Muitos objetos das novas mídias não contam histórias; eles não têm começo ou fim; na verdade, eles não possuem nenhum desenvolvimento temático, formal ou de qualquer outro tipo que pudesse organizar seus elementos em uma sequência” (MANOVICH, 2001, p.218, tradução nossa)

<sup>3</sup> Inimigos naturais

<sup>4</sup> “Os objetos das novas mídias podem ou não empregar esses modelos de banco de dados altamente estruturados; entretanto, do ponto de vista da experiência do usuário, uma grande parte deles são, basicamente, bancos de dados. Eles aparecem como uma coleção de itens nos quais o usuário pode realizar várias operações – ver, navegar, procurar. A experiência do usuário em coleções tão computadorizadas é, portanto, bem distinta de ler uma narrativa, assistir a um filme ou navegar em um site estruturado. Da mesma forma, uma narrativa literária ou cinematográfica, um plano estruturado e um banco de dados apresentam, cada um, um modelo diferente de como seria o mundo” (MANOVICH, 2001, p.219, tradução nossa)

Entretanto, é possível trabalhar com ambos os conceitos juntos. Manovich (2001, p. 237) afirma que, para o cinema, já há uma interseção entre tais conceitos, uma vez que o material acumulado durante uma filmagem pode ser considerado um banco de dados, já que as filmagens não seguem a ordem da narrativa, mas questões financeiras e logísticas. O editor, portanto, construiria a narrativa a partir desse banco de dados.

Nesse contexto, Manovich (2001) cita o cinema de Vertov, em especial o filme *Um Homem com uma Câmera* (1929), no qual o banco de dados, formado por imagens, a princípio desconexas, de atividades na cidade, é montado de modo a construir um argumento. Para Manovich (2001, p.239), “*Man with a Movie Camera* is perhaps the most important example of a database imagination in modern media art”<sup>5</sup>. Desse modo, a base de dados, ao invés de estática e objetiva, se torna dinâmica e subjetiva, sendo que Vertov funde banco de dados e narrativa numa nova forma (Manovich, 2001, p. 243).

Therefore, in contrast to standard film editing that consist of selection and ordering previously shot material according to a preexistent script, here the process of relating shots to each other, ordering and reordering them to discover the hidden order of the world constitutes the film’s method. *Man with a Movie Camera* traverses its database in a particular order to construct an argument.<sup>6</sup>  
(MANOVICH, 2001, p.240)

Portanto, é possível pensar na utilização de bancos de dados de modo a formar narrativas e apresentar perspectivas de mundo, sendo esse um dos objetivos do curta-metragem documental produzido. Através da edição de imagens recolhidas por meio do YouTube (banco de dados), somada à produção de imagens e construção de uma narrativa, o projeto busca relacionar e contrastar a realidade urbana ao redor do mundo com a situação de Juiz de Fora.

### 3.2 NOVAS FORMAS DE CONSUMIR E PRODUZIR MÍDIA

O recolhimento de imagens da internet, em meio a uma grande variedade de conteúdo, é possível através das novas possibilidades fornecidas pelo avanço da rede mundial

<sup>5</sup> “Um Homem com uma Câmera é, talvez, o exemplo mais importante de uma imaginação de banco de dados na mídia artística moderna” (MANOVICH, 2001, p.239, tradução nossa)

<sup>6</sup> “Portanto, em contraste à edição padrão de filmes, que consiste em selecionar e ordenar materiais gravados previamente de acordo com um roteiro pré-existente, aqui o processo de relacionar planos entre si, ordenando-os e reordenando-os para descobrir a ordem escondida do mundo, constitui o método do filme. *Um Homem com uma Câmera* cruza seu banco de dados em uma ordem particular para construir um argumento” (MANOVICH, 2001, p.240, tradução nossa)

de computadores. Manovich (2008) afirma que novas plataformas digitais, como as redes sociais, somadas ao aumento de velocidade de processadores e diminuição dos custos de aparelhos eletrônicos, além das mudanças nos celulares, mudaram o modo como as pessoas consomem e usam a mídia. O grande número de pessoas criando e compartilhando conteúdo, fazendo upload de fotos e vídeos e a crescente velocidade da rede são fatores que contribuem para uma nova “*media ecology*”<sup>7</sup> (Manovich, 2008, p.31). Nesse sentido, Manovich (2008, p.12) afirma que, em cerca de uma década, “computer moved from being a culturally invisible technology to being the new engine of culture.”<sup>8</sup>

De acordo com Jenkins (2008), as relações entre velhas e novas mídias e entre consumidores e produtores se misturam no ambiente da convergência midiática, que permite a circulação de conteúdo através de múltiplas plataformas. A convergência midiática seria não somente um fenômeno tecnológico, mas cultural, uma vez que há mudanças na relação entre sujeito e mídia. Nesse contexto, “a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos” (Jenkins, 2008, p. 29-30).

A possibilidade de os sujeitos midiáticos produzirem e compartilharem conteúdo próprio relativiza a relação consumidor-produtor. Nesse meio, encontra-se a cultura participativa. Para Jenkins (2008, p. 30), “em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos considerá-los como participantes interagindo [...]”. Para Ferrés e Piscitelli (2015, p.5), a convergência midiática e a cultura participativa propiciam o surgimento da Era do Prossumidor, na qual “[...]as pessoas, além de consumirem as mensagens de outrem, passam também a produzir e disseminar suas próprias mensagens”. O indivíduo, que antes apenas interagiu com aquilo que consumia, agora é capaz de participar e influenciar na produção de conteúdo.

A coleta de imagens de diferentes cidades do mundo para a produção do curta-metragem documental só foi possível devido às mudanças propiciadas pela nova dinâmica midiática, que facilita a produção e o acesso a conteúdos diversos, em diferentes plataformas e formatos.

---

<sup>7</sup> Ecologia da mídia

<sup>8</sup> “Os computadores passaram de uma tecnologia culturalmente invisível ao novo motor cultural” (MANOVICH, 2008, p.12, tradução nossa)



## 4 O TRANSITAR NA CIDADE

### 4.1 A TEORIA DA DERIVA

Guy Debord foi um pensador nascido, em dezembro de 1931, em Paris, França. Por volta de 1950 se associou ao movimento “Internacional Letrista”, que abordava arte, política e sociedade, partindo de influências como o surrealismo e dadaísmo. Em 1957, a “Internacional Letrista” se uniu ao “Movimento por uma Bauhaus Imaginista” para formar a Internacional Situacionista (IS). De cunho político-artístico e de forma contestadora, a IS discutiu, entre outros temas, a paisagem e o espaço urbano, trazendo a arte à vida cotidiana. O periódico *Potlatch*, publicado durante a atividade da “Internacional Letrista”, já trazia conceitos básicos que, mais tarde, seriam trabalhados pela IS, como deriva e psicogeografia.

A psicogeografia foi definida por Debord (2003, p.39) como “o estudo das leis precisas e efeitos específicos do ambiente geográfico, organizado, conscientemente ou não, nas emoções e no comportamento dos indivíduos.” Nesse sentido, a deriva seria técnica através da qual pode se expor a psicogeografia. A partir da experimentação feita pela deriva, seria possível mapear as articulações psicogeográficas, de modo a reconhecer eixos principais de passagem e desvio, os quais desencorajam a entrada ou saída de certas zonas, bem como quais efeitos afetivos do ambiente levam o sujeito a escolher determinado caminho ao invés de outro. Pelo recorte de impressões experienciados através do caminhar proporcionado pela deriva, se constrói um mapa afetivo da cidade, o qual expõe determinadas características, por vezes abstratas, dos lugares. Em uma perspectiva psicogeográfica, a distância entre dois pontos da cidade pode ser tão menor, ou maior, que a distância física real (DEBORD, 2003). Analisar o modo como o ambiente produz emoções e percepções no sujeito é o primeiro passo para propor estratégias de ação para modificar - de modo lúdico-constructivo, como propunham os membros da IS - a cidade.

Quem se lança à deriva renuncia os motivos normativos de deslocamento para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e pelos encontros correspondentes. A concepção de deriva se diferencia, substancialmente, das concepções de viagem e passeio, uma vez que se caracteriza pelo caráter errante, indeterminado, sujeito às solicitações do acaso e do terreno. Para os membros da IS, a deriva se encontra numa perspectiva anticapitalista, de contestação. Nesse sentido, o indivíduo recusa o hábito e trajetos normais, como casa-trabalho-compras, por exemplo, e demais atividades corriqueiras, para experimentar a cidade de forma estreita e direta. Ao derivar, são feitas passagens rápidas por ambientes variados. A

depende do objetivo da deriva, se é estudar um relevo psicogeograficamente ou desorientar-se através das solicitações do terreno, o espaço da deriva pode ser delimitado de forma precisa ou vaga. De acordo com Debord (2003), o papel do acaso na deriva é maior quanto menor estabelecida está a observação psicogeográfica (dos efeitos afetivos do espaço no comportamento do indivíduo). O acaso, contudo, é conservador e tende a reduzir as possibilidades a hábitos ou a um número limitado de variantes (DEBORD, 2003).

Assim, o modo de vida pouco coerente, e até certas brincadeiras consideradas duvidosas, que sempre foram muito apreciadas por nosso grupo – como, por exemplo, entrar de noite em prédios em demolição, zanzar de carona por Paris em dia de greve dos transportes, pedindo para ir a um ponto qualquer no intuito de aumentar a confusão, perambular pelos subterrâneos das catacumbas cuja entrada é proibida ao público – são decorrentes de um sentimento mais geral que corresponde exatamente ao sentimento da deriva.  
(DEBORD, 2003, p.90)

Debord (2003) indicou modos de realizar a deriva. Pode-se derivar sozinho, mas a produtividade seria maior quando feita deriva em vários grupos de duas ou três pessoas, que deveriam chegar a uma mesma tomada de consciência. Em número maior, a deriva se fragmentaria em várias derivas simultâneas. Segundo Debord (2003), essa prática seria de grande interesse, mas, até o momento da primeira publicação do texto, na revista “Internacional Situacionista”, no final da década de 50, o autor afirmou que as dificuldades impelidas não permitiram organizar a prática com a amplitude desejada. O período médio para se derivar seria de um dia. O valor, contudo, seria apenas estatístico, já que, na prática, se mostra pouco real. Para a exploração de um campo espacial definido, supõe-se o estabelecimento de bases e cálculo de direções. Nesse ponto, entrariam os mapas, tanto psicogeográficos como comuns, os quais poderiam ser corrigidos ou melhorados. A exploração tem papel menor quando vista no “encontro possível”, no qual há um comportamento desconcertante. O indivíduo se estabelece em um lugar fixo, em determinada hora, mas sem objetivo ou obrigação. O comum pode ser preponderante, entretanto o sujeito observa os arredores. Se o local e a hora forem bem escolhidos, o encontro pode tomar proporções imprevistas (DEBORD, 2003).

De acordo com Debord (2003), as fronteiras entre unidades e habitações, no espaço urbano, não são bem demarcadas, mas os lugares estão cercados por limites. A proposta da deriva seria, de modo geral, esmaecer esses limites.

A deriva é, resumidamente, marcada pela experiência errante do corpo com a cidade, um espaço a ser decifrado através do contato direto, que produz impressões e afetos, de acordo com as características do lugar e a experimentação realizada. A proposta é se perder



e encontrar espaços além do hábito e do corriqueiro, dando lugar ao acaso e à ação da psicogeografia. A análise dos efeitos, experiências, comportamentos e escolhas feitos a partir da influência psicogeográfica durante a deriva se faz importante à medida que contribui para um melhor entendimento e compreensão sobre o espaço urbano, de modo a propiciar a transformação da cidade segundo estudos e proposições realizados por intermédio das experiências da deriva.

## 4.2 LUGARES E NÃO-LUGARES

Marc Augé (1994, p.73) defende que “a supermodernidade é produtora de não-lugares [...]”. A supermodernidade procede de três figuras do excesso: superabundância factual, superabundância espacial e individualização das referências. A superabundância factual está relacionada com a aceleração da história, na qual, além de os fatos acontecerem de forma mais rápida, eles também são divulgados mais rapidamente. A troca de informações é feita de forma veloz e quase instantânea. Da mesma forma, o espaço parece ter encolhido, uma vez que há ruptura de barreiras físicas, a partir das diversas transformações espaciais, mobilidade social, troca de bens e serviços e da própria velocidade da informação. No processo de individualização das referências, ocorre perda de referências coletivas, como cultura e história. Nesse sentido, para Augé (1994), a expressão completa da supermodernidade seria encontrada nos “não-lugares”. As vivências de solidão propiciadas pela supermodernidade estariam diretamente ligadas à proliferação de não-lugares.

Segundo Augé (1994, p.73), um lugar pode ser definido como “relacional, identitário e histórico”, possuindo vínculo estreito com o indivíduo. O não-lugar é diametralmente oposto ao lugar, sendo marcado pela passagem, pelo provisório e pelo efêmero. Exemplos seriam as vias de trânsito, os meios de transporte, cadeias de hotéis, supermercados, hospitais, lojas, qualquer espaço caracterizado pela fugacidade. O não-lugar, contudo, não existe em forma pura. Relações e lugares se compõem nele. “O lugar nunca é completamente apagado, enquanto o não-lugar nunca se realiza completamente” (AUGÉ, 1994, p.74). Para Augé (1994), no não-lugar há duas realidades diferentes, mas complementares. Tem-se espaços destinados a determinados fins, como comércio, lazer e transporte, e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Concretamente, os lugares e não-lugares se misturam e se imbricam. Não há lugar onde esteja ausente a possibilidade do não-lugar, assim como as relações e familiaridade do lugar podem se estabelecer no não-lugar.

Os não-lugares também se definem por palavras e textos que indicam os modos de usá-los. Em rodovias, há placas de orientação, assim como nos supermercados e hospitais. Para embarcar em aeroportos ou rodoviárias, é necessário apresentar bilhetes de passagem e documentos de identificação. Sendo assim, a relação do indivíduo com o não-lugar é contratual (AUGÉ, 1994). Os elementos que indicam os modos de uso são lembretes dos contratos estabelecidos, os quais têm relação com a identidade individual. Ao pagar produtos através de cheques ou cartões de crédito, por exemplo, a identidade é confirmada. Segundo Augé (1994, p.94), de certa forma, o usuário do não-lugar deve provar, constantemente, sua “inocência”. A identidade do indivíduo só é recuperada nas entradas ou saídas: no caixa de lojas, na alfândega, nos pedágios. Todos respondem às mesmas solicitações e protocolos. O espaço do não-lugar, portanto, não cria relações ou identidades singulares, mas “solidão e similitude” (AUGÉ, 1994, p.95).

## 5 PREPARAÇÃO DO CURTA-METRAGEM DOCUMENTAL

### 5.1 DISCUSSÕES TEÓRICAS

Durante os primeiros encontros e debates a respeito da execução do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o foco se estabeleceu nas discussões teóricas e nos autores que seriam utilizados para pensar a produção do curta-metragem documental. Ainda no sétimo período, quando cursei a disciplina Projeto Experimental I, na qual deveria apresentar o anteprojeto do TCC, definimos que a pesquisa teórica se dividiria em três eixos básicos: documentário, edição e espaço urbano. Refletir sobre o gênero seria essencial à medida que o projeto prático se encaixaria, justamente, no âmbito do documentário – ainda que as fronteiras de tal gênero sejam turvas – uma vez que o objetivo do curta-metragem é representar um fragmento da realidade do espaço urbano em diversas cidades, principalmente em Juiz de Fora, de modo a despertar discussões e reflexões sobre o tema.

Além da montagem ser uma etapa primordial do processo de produção do curta-metragem, o projeto se baseia, em parte, no recolhimento de imagens disponíveis em bancos de dados. Nessas circunstâncias, a edição se torna imprescindível, já que, para dar sentido às imagens recolhidas, as quais estão em contextos inteiramente diferentes daquele pretendido pela narrativa do curta-metragem, é essencial editá-las de forma a construir o argumento e transmitir a visão pretendida. Portanto, o estudo da montagem e edição se mostra vital para a execução do projeto.

O espaço urbano, por sua vez, contempla o tema principal do curta-metragem documental, visto que o foco é a representação de cidades, bem como as relações entre elas e entre os próprios elementos de cada uma, em especial Juiz de Fora. Desse modo, para que tais relações e detalhes sutis sejam percebidos durante a produção de imagens e passados, conseqüentemente, ao espectador, é necessário estudar conceitos e análises sobre o espaço urbano e a cidade.

Sendo assim, a princípio foram apontados alguns autores para estudo das obras. Em relação à questão do documentário, Bill Nichols (2005) foi o principal pensador escolhido, seguido de concepções de Machado (2011) sobre as fronteiras do documentário. Já a obra de Manovich (2001, 2008) guiou a pesquisa sobre edição e montagem, sobretudo devido às ideias apresentadas sobre as conexões entre banco de dados e narrativa, além de concepções sobre a dinâmica das novas mídias, o que se relaciona às novas possibilidades de produção e consumo, as quais permitiram, por exemplo, o recolhimento de imagens de

diversas cidades do mundo, para a execução do curta-metragem, a partir de plataformas online. Nesse contexto, Jenkins (2008) também propõe análises sobre as novas relações entre consumidores e produtores dentro do ambiente da convergência midiática, o que propicia a produção de conteúdos diversos, principalmente através das possibilidades das novas mídias. Já em relação ao espaço urbano, Guy Debord (2003) e Marc Augé (1994) nortearam os estudos. Enquanto Debord propôs a teoria da deriva como modo de realizar os deslocamentos pela cidade, o que foi, posteriormente, utilizado para a produção de imagens dentro do espaço urbano, Augé definiu os conceitos de “lugares” e “não-lugares”, a partir dos quais foram analisadas relações e contradições dentro do espaço urbano.

Após o estudo de tais autores e a realização das primeiras discussões teóricas, o foco passou a ser a transposição das teorias à prática, de modo a aliar a parte conceitual à execução do projeto. As teorias de Debord (2003) e Augé (1994), por se relacionarem ao espaço urbano, foram utilizadas para pensar o desenvolvimento prático do curta-metragem. Entretanto, para aliar os conceitos à execução do trabalho, foram estabelecidas, primeiramente, relações entre os próprios conceitos, os quais deveriam se entrelaçar na produção do documentário. Além disso, foi necessário analisar contradições e obstáculos referentes tanto à aliança da teoria à prática quanto à associação dos dois autores.

## 5.2 DA TEORIA À PRÁTICA – RELAÇÕES ENTRE A DERIVA E OS (NÃO) LUGARES

No primeiro encontro após a seleção e estudo da bibliografia foram discutidos, majoritariamente, os dois autores que iriam guiar a produção prática do TCC. O principal ponto de discussão ligado à teoria de Debord foi a transposição das ideias do autor para a prática, de modo que a produção de imagens para o curta acompanhasse as propostas da deriva. Dessa forma, foram debatidas estratégias para a produção de imagens, bem como alguns pontos problemáticos de certos modos de produção.

Se a psicogeografia se relaciona aos efeitos que o ambiente produz nas emoções e comportamento afetivo dos indivíduos, ela se relaciona estreitamente ao conceito de lugares. Isso porque, para Augé (1994), um lugar seria relacional e identitário – o oposto de não-lugares, marcados pela relação contratual e distante entre indivíduo-espaco. Desta forma, seria possível supor que um lugar é mais aberto à ação psicogeográfica do que um não-lugar, já que o lugar seria mais propenso a induzir reações no sujeito e criar situações diversas. Entretanto, por possuir grau de relação com o indivíduo, o lugar poderia, em certo nível, interferir na deriva, uma vez que o cotidiano e as relações comumente já estabelecidas com o lugar

poderiam levar o sujeito a repetir padrões e comportamentos, não se relacionando com o espaço de maneira além do habitual. Sendo objetivo da deriva encarar o espaço de forma distante do hábito, para realizá-la em um lugar, seria necessário vê-lo de forma não-normativa, afastada do comum.

Um não-lugar, como proposto por Augé (1994), é composto de identificações, como placas, bilhetes e documentos, os quais permitem o deslocamento ordenado dos indivíduos. Para realizar a deriva, nesse contexto, é necessário rejeitar as indicações explícitas presentes nos não-lugares para que haja a livre movimentação e criação de situações influenciadas pelo acaso e pela ação psicogeográfica do relevo, levando o não-lugar a produzir efeitos no comportamento afetivo do sujeito assim como pode ser mais propenso a acontecer no lugar. Contudo, da mesma forma que as placas guiam a ação do sujeito no não-lugar, o hábito e as relações afetivas estabelecidas previamente entre o indivíduo e o lugar podem o influenciar a tomar caminhos pré-definidos, de forma consciente ou não. Para a deriva, portanto, o sujeito deve renunciar, de certa forma e em certo nível, às relações estabelecidas previamente com o lugar e às indicações apresentadas nos não-lugares.

Ao mesmo tempo em que o curta deve ser esquematizado, pensado e montado com cuidado, refletindo a pesquisa realizada para o TCC, a produção de imagens não poderia seguir um roteiro pré-definido, uma vez que as imagens deveriam ser produzidas através do método da deriva, caracterizado pelo “deixar-se levar”, pelo comportamento errante sujeito às solicitações encontradas através do caminhar pela cidade. Dessa forma, se o terreno a princípio delimitado (delimitado vagamente, uma vez que delimitar com exatidão seria contraditório às ideias da deriva) fosse percorrido antes da produção das imagens, sem a câmera, a deriva seria descaracterizada, pois o comportamento no ato da filmagem seria determinado pelo que foi previamente visto e analisado no primeiro percurso. Outra preocupação relativa às filmagens refere-se à transposição da experiência e da percepção adquiridas através do caminhar durante o trajeto da deriva para as imagens produzidas pela câmera. *Como passar ao espectador a percepção e a visão de quem deriva?* Além disso, entre o realizador da deriva e o ambiente há um segundo corpo: a câmera. *Como realizar a deriva com o intermédio da câmera?* A percepção do derivante com a câmera é, certamente, diferente daquela obtida através da realização de uma deriva “pura”, sem o segundo corpo.

Após tais discussões, foi proposto que fossem enumeradas possíveis solicitações que seriam encontradas pelo trajeto feito durante a deriva. Assim, como não poderia haver um “pré-trajeto”, quem fosse realizar a deriva estaria preparado para perceber e captar, inclusive com a câmera, solicitações que produziriam afetos e modificariam o caminho percorrido. A

partir das possíveis solicitações, seriam criados operadores de câmera, os quais seriam capazes de captar as contradições, signos e características do percurso e transmitir ideias ao espectador.

### 5.3 OS OPERADORES DE CÂMERA

Os operadores de câmera que guiariam a produção das imagens durante a realização da deriva foram definidos após a análise das solicitações do terreno que poderiam aparecer ao longo do trajeto. Foram apontados quatro tipos de solicitações, cujo aparecimento poderia influenciar nas escolhas referentes ao caminho, de acordo com os efeitos psicogeográficos no comportamento dos indivíduos. Desse modo, as solicitações se dividiram em: obstáculos móveis (fluxo de pessoas ou de automóveis, por exemplo), obstáculos fixos, bifurcações e signos relativos a lugares e não-lugares.

Tais signos seriam elementos relacionados à teoria de Augé (1994), como placas de orientação (referentes a não-lugares) ou elementos identitários (referentes a lugares), os quais estabeleceriam uma relação próxima com o sujeito, de forma a particularizar a cidade de Juiz de Fora em meio a imagens de diversas cidades ao redor do mundo. Do mesmo modo, os signos de não-lugares indicariam elementos que poderiam se localizar em qualquer parte do globo, aproximando Juiz de Fora das demais cidades, ao mesmo tempo em que contradiz sua individualidade. Um dos objetivos do curta-metragem é explorar essas relações contraditórias – ou não – dentro da própria cidade, comparando-as ao que é apresentado nas imagens das outras localizações.

Sendo assim, foram definidos três operadores de câmera, tendo em vista a realização de imagens a partir de caminhadas em plano sequência, similares àquelas recolhidas na internet de outras cidades, e em primeira pessoa. O primeiro operador, referente aos conceitos de Augé (1994), se constituiria pelo foco, em plano mais próximo e por cerca de cinco segundos, em signos de lugares e não-lugares, quando identificados. O segundo, referente aos obstáculos móveis, em especial ao fluxo de pessoas, o qual seria o mais encontrado durante a deriva, se constituiria pela câmera estática, durante, mais ou menos, o mesmo tempo do primeiro operador, em oposição ao fluxo ou movimento. O terceiro, referente aos obstáculos fixos, se basearia na câmera levemente trêmula quando encontrados tais obstáculos, sendo uma antítese à imobilidade. Por fim, em relação às bifurcações, foi definido não um operador de câmera, mas um modo específico de edição a ser realizado nessas situações. A utilização de artifícios da edição foi, nesse caso, escolhida em alternativa

a operadores de câmera mais óbvios que foram discutidos durante os encontros, como a alternância do foco da câmera em cada um dos caminhos da bifurcação ou a movimentação da câmera de modo a ligar os dois caminhos, semelhante a alguém decidindo por qual estrada seguir. Foi definido que, quando encontradas bifurcações durante a deriva, seriam inseridas, na montagem, rápidas e diferentes imagens de placas de trânsito que simbolizam escolhas, as quais também se relacionariam com os signos de não-lugares, uma vez que as placas se constituem como símbolos de orientação.

#### 5.4 O ROTEIRO

Embora tenha sido recorrente, durante os encontros, a discussão sobre como realizar a deriva, de caráter errante e indefinido, dentro da proposta do trabalho, foi percebido que, para alcançar um produto final bem estruturado e que reflita as pesquisas e análises feitas para sua produção, seria necessário pensar um roteiro para a realização de imagens. Dessa forma, a deriva se constituiria mais como uma sensação passada ao espectador do que como um método rigoroso a ser seguido, ainda que não tenha sido abandonada totalmente como tal.

O curta-metragem foi pensado em três etapas. A primeira, que inicia o documentário, se estabelece a partir das imagens recolhidas nas plataformas online e do exercício previamente realizado para a disciplina de Edição em TV, o qual foi revisado, readaptado e retrabalhado. Nessa etapa, são mostrados fragmentos da realidade de algumas das maiores cidades do mundo, a partir de caminhadas em plano sequência e em primeira pessoa. Além de explicitar diferenças marcantes entre as cidades estrangeiras, o objetivo é relacionar, com o desenvolvimento da narrativa, tais realidades à Juiz de Fora, de modo a provocar reflexão acerca do espaço que a cidade mineira ocuparia no contexto apresentado.

A segunda etapa se constitui por imagens de Juiz de Fora, especificamente dos arredores da Avenida Getúlio Vargas, escolhida por ser uma das principais do centro da cidade. Tal etapa é responsável por inserir Juiz de Fora no contexto de um lugar (que posteriormente será desconstruído), a partir de imagens de elementos que individualizam a cidade, como o Espaço Cultural Bernardo Mascarenhas, por exemplo. A última etapa, por sua vez, se constitui pelas imagens produzidas em primeira pessoa, seguindo os operadores de câmera estabelecidos.

Ao longo da terceira etapa do documentário, se estabelecem sub-etapas. Sendo assim, foi definido, para a produção de imagens, que, no início, após a inserção de Juiz de Fora no contexto identitário do *lugar* pelas imagens de elementos familiares da cidade, os

signos buscados através do primeiro operador de câmera seriam aqueles dos não-lugares, para representar as relações de contraste dentro da própria cidade. A mudança da sensação de identidade e pertencimento seria feita a partir da entrada, durante a caminhada, no Mister Shopping, uma vez que esse tipo de estabelecimento representa, segundo Augé (1994), essencialmente um não-lugar. Os signos referentes aos não-lugares deveriam ser explorados antes do reconhecimento, dentro do próprio shopping, de signos de lugares, expondo, mais uma vez, as relações antitéticas estabelecidas na própria cidade. O reconhecimento dos signos identitários seria seguido da volta à Avenida Getúlio Vargas. O retorno à avenida, após o reconhecimento de elementos do lugar no contexto majoritário do não-lugar e vice-versa, foi pensado de forma a transmitir, de certo modo, a sensação de entorpecimento e anestesia diante da constatação das diversas relações contrastantes na cidade. Dessa forma, a produção das imagens deveria seguir as propostas elaboradas segundo o roteiro e as etapas estabelecidas, para que as ideias e conceitos trabalhados pudessem ser transmitidos ao espectador na linguagem do audiovisual.



## 6 DESENVOLVIMENTO DO CURTA-METRAGEM DOCUMENTAL

### 6.1 RECOLHIMENTO DE IMAGENS

O curta-metragem documental teve origem em 2017, em um trabalho para a disciplina de Edição em TV, ministrada pelo professor Nilson Alvarenga. Com o objetivo de aprimorar os métodos de edição e as técnicas narrativas, deveríamos recolher imagens de banco de dados na internet, como a plataforma de vídeos YouTube, de modo a construir um argumento. Para tal exercício, busquei explorar contradições entre cidades que compartilhavam algo em comum: todas são megacidades, caracterizadas por possuírem mais de 10 milhões de habitantes.

De acordo com relatórios divulgados pela Organização das Nações Unidas (ONU, 2018), um a cada oito moradores urbanos vive em alguma das 33 megacidades do mundo, enquanto quase metade desses habitantes vive em locais com população menor que 500.000. Até 2030, a previsão é de que haja 43 megacidades, principalmente em regiões em desenvolvimento.

Sendo assim, foram selecionadas algumas dessas megacidades, de acordo com a disponibilidade de vídeos em plataformas online, para a produção do exercício e, posteriormente, do curta-metragem. As imagens deveriam conter, principalmente, caminhadas realizadas em primeira pessoa, de modo a mostrar o espaço urbano pelo qual se desloca. Grande parte das imagens utilizadas no exercício de 2017 foram reaproveitadas e retrabalhadas no curta-metragem documental, assim como a ideia central da narrativa.

Foram escolhidas 6 megacidades, a partir da disponibilidade dos vídeos no formato de filmagem definido, sendo 4 orientais e 3 ocidentais. Dentre elas estão Nova York e Los Angeles, nos Estados Unidos, Tóquio, no Japão, Délhi e Calcutá, na Índia, e Dhaka, em Bangladesh. As imagens foram baixadas do YouTube e recolhidas dos canais Wind Walk Travel Videos<sup>9</sup>, keezi walks<sup>10</sup>, TokyoStreetView - Japan The Beautiful<sup>11</sup>, Timur Kupaev<sup>12</sup>, japanairlinesjp<sup>13</sup>, Rafi la Rider<sup>14</sup> e Stef Hoffer<sup>15</sup>.

---

<sup>9</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/channel/UCPur06mx78RtwgHJzxp2ew>> Acesso em 20 nov. 2018

<sup>10</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/user/keeezi/featured>> Acesso em 20 nov. 2018

<sup>11</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/user/TokyoStreetView/featured>> Acesso em 20 nov. 2018

<sup>12</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/user/kupaevIvideo/featured>> Acesso em 20 nov. 2018

<sup>13</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/user/japanairlinesjp/featured>> Acesso em 20 nov. 2018

<sup>14</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/user/cometofsky>> Acesso em 20 nov. 2018

<sup>15</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/user/stefhoffer>> Acesso em 20 nov. 2018

## 6.2 PRODUÇÃO DE IMAGENS

Para estabelecer relações entre as megacidades representadas nos vídeos recolhidos e a cidade de Juiz de Fora, foi necessário produzir imagens que se assemelhassem às daquelas das demais localidades. Para tanto, foram filmadas caminhadas, em primeira pessoa, nos arredores da Avenida Getúlio Vargas, no centro da cidade. A importância e localidade central foram fatores determinantes para a escolha da avenida.

As imagens foram produzidas de acordo com os conceitos discutidos e as teorias debatidas, principalmente referentes aos lugares e não-lugares de Augé (1994) e à deriva de Debord (2003). Embora houvesse sido definida uma espécie de roteiro para as imagens de Juiz de Fora, o percurso não foi estritamente delimitado, sendo realizada, em certo nível, a deriva. Além disso, durante as caminhadas, foram procurados signos de lugares e não-lugares, de modo a reconhecê-los e incorporá-los nas imagens e na narrativa.

Após a edição do primeiro corte e a análise do material, foram discutidas diferentes propostas para a montagem, sendo produzidas novas imagens de Juiz de Fora, que se encaixassem na nova proposição de narrativa. A câmera utilizada para a produção foi uma Canon PowerShot SX50, com estabilizador do tipo shoulder.

## 6.3 EDIÇÃO

Ao longo do projeto, foram realizados cinco cortes até a finalização do curta-metragem documental. O primeiro corte se estruturou em três partes principais: imagens de megacidades estrangeiras, imagens de Juiz de Fora e encerramento. A proposta foi apresentar, em um primeiro momento, as cidades de países desenvolvidos – Nova York, Tóquio e Los Angeles – e depois contrapô-las a cidades de países subdesenvolvidos – Délhi, Calcutá e Dhaka. Em seguida, foi inserida Juiz de Fora e, no decorrer das imagens das caminhadas, realizadas comparações com as demais regiões do planeta. O encerramento contou com cortes rápidos que retomavam todas as megacidades, até desembocar em Juiz de Fora. Nesse primeiro corte, as imagens feitas através dos operadores de câmera não foram inseridas, pois ficaram “perdidas” e confusas no meio da narrativa, não transmitindo o efeito pretendido. Entretanto, os operadores refletiam os estudos teóricos de Augé (1994) e Debord (2003) e os colocavam, de certo modo, em forma audiovisual.

Sendo assim, após análises e discussões sobre o material, foi proposta a inserção de um “parêntesis”, que, em modelo experimental no que tange à forma, apresentaria os

operadores de câmera e refletiria os estudos teóricos empreendidos durante o desenvolvimento do projeto. Portanto, o segundo corte se baseou na estrutura do primeiro, porém com esse “parêntesis” experimental durante as caminhadas em Juiz de Fora, de modo a englobar tanto os signos de lugares e não-lugares encontrados durante a produção de imagens quanto as solicitações de terreno que podem influenciar na deriva, como fluxo de pessoas e bifurcações.

Quanto à parte experimental do curta-metragem, no terceiro corte, foi proposta uma quebra de ritmo em relação ao resto da narrativa, como forma de marcar o início do trecho e a diferença dele para os demais. Nesse sentido, no primeiro momento, o ritmo se acelera para, depois, se acalmar e, posteriormente, retornar ao ritmo usual da narrativa. A ideia é transmitir ao espectador algo novo e usar esse momento para reflexão, levando ao questionamento a partir da quebra de forma e de ritmo.

Os demais cortes foram utilizados para refinar transições de imagens, acertar detalhes e revisar o novo ritmo da narrativa após a inserção da parte experimental, ocorrendo mudanças no encerramento para manter o fluxo e o ritmo pretendidos. Desse modo, a estrutura se manteve semelhante à do primeiro corte, com a apresentação do trecho experimental logo antes do encerramento.



## 7 CONCLUSÃO

O desenvolvimento e a execução do projeto me fizeram refletir tanto sobre a temática apresentada quanto sobre o “fazer” audiovisual. Enquanto as teorias de Debord (2003) e Augé (1994) me levaram a experienciar e entender a cidade de outras formas, a prática me proporcionou maior conhecimento sobre as etapas e dificuldades da produção audiovisual.

Nesse contexto, a transposição da teoria à prática foi um ponto de interessante discussão e reflexão, pois, pela primeira vez, pude realizar todo o processo, desde a concepção e planejamento ao desenvolvimento e execução do projeto, com aplicações práticas de conceitos teóricos, o que constitui um desafio. Muitas vezes, ao longo da jornada acadêmica, considerei teoria e prática como elementos distantes, sendo sua junção, para mim, complicada. A produção do curta-metragem documental se mostrou muito importante nesse sentido, uma vez que cada parte do processo de desenvolvimento foi estudada, analisada e debatida.

Além disso, percebi, durante a realização do trabalho, a importância da montagem de vários cortes. A revisão do material, a cada corte finalizado, é essencial para retrabalhar e refinar o projeto, de modo a refletir sobre a forma e estrutura da narrativa, passando-a ao espectador da melhor forma possível, de acordo com as ideias pretendidas. A utilização do trecho experimental também foi um ponto de grande relevância, já que pude experienciar um formato narrativo diferente do que usualmente é visto e aprendido.

Em relação à temática, a partir da teoria de Augé (1994), fui capaz de identificar, não somente durante as caminhadas pela cidade para a gravação de imagens, mas também ao longo do dia-a-dia, espaços permeados por características relacionadas a lugares e não-lugares. A identificação de tais espaços me trouxe reflexões a respeito da minha própria relação com a cidade, sendo identitárias ou distantes. Ao final do projeto, percebi que lugares e não-lugares estão mais interligados do que a teoria nos faz pensar, sendo a sua completa separação algo, a meu ver, impraticável.

Por sua vez, a teoria da deriva, de Debord (2003), me mostrou uma nova forma de experienciar a cidade, recusando os modos normativos de deslocamento. A partir da deriva e do caminhar de forma não-convencional, é possível observar elementos que antes passavam despercebidos e ter visões completamente diferentes de um mesmo espaço, o qual pode ser objeto de frequente passagem no cotidiano. Do mesmo modo, a depender da deriva, os afetos produzidos pelo ambiente ainda podem diferir do comum. Dessa forma, também é possível

refletir sobre os trajetos que são utilizados ao caminhar e o porquê de utilizá-los em detrimento de outros possíveis. Nesse ponto, a partir da psicogeografia, pode-se pensar nos efeitos que as solicitações do terreno nos causam, levando-nos a optar por determinados caminhos.

Por fim, pude entender as cidades como organismos repletos de contradições e similaridades, que se imbricam e se relacionam de forma estreita. Enquanto as cidades podem se diferenciar e se contrapor, uma em relação à outra, elas possuem antíteses em si. Da mesma forma, seus elementos podem se assemelhar. O ambiente urbano é, portanto, palco de misturas, semelhanças, contradições e contrapontos, os quais, juntos, formam a cidade.

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. **NÃO-LUGARES: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- DEBORD, Guy. **Introdução a uma crítica da geografia urbana**. In: JAQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 39-42.
- DEBORD, Guy. **Teoria da Deriva**. In: JAQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.
- FERRÉS, J.; PISCITELLI, A. **Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores**. In LUMINA, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, p.1-16, 2015. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/436>>. Acesso em 12 ago. 2018.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- MACHADO, Arlindo. **Novos Territórios do Documentário**. In Doc-On-Line, 11/12/2011: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt).
- MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MANOVICH, Lev. **Software Takes Command**. Versão novembro 2008 [online]. Disponível em: [www.ufjf.br/sws/files/2009/03/manovich\\_softbook\\_11\\_20\\_2008.doc](http://www.ufjf.br/sws/files/2009/03/manovich_softbook_11_20_2008.doc). Acesso em 15 jun. 2018.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Indiana: Indiana University Press, 2001.
- UNITED NATIONS, Department of Economic and Social Affairs/Population Division. **2018 Revision of World Urbanization Prospects**. Nova York, 2018. Disponível em: <<https://population.un.org/wup/>>. Acesso em 10 nov. 2018.