



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO
COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

VILMA CARLA MARTINS SILVA

ARTE DE BUZU

Documentário sobre artistas de ônibus de Salvador

Salvador

2016.1

VILMA CARLA MARTINS SILVA

ARTE DE BUZU

Documentário sobre artistas de ônibus de Salvador

Memória descritiva do documentário “Artistas de Buzu”, apresentado como requisito final para a conclusão do curso de graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, pela Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador

2016.1

TERMO DE APROVAÇÃO

VILMA CARLA MARTINS SILVA
ARTE DE BUZE:
Documentário sobre artistas de ônibus de Salvador

Memória descritiva do documentário “Artistas de Buzu”, apresentado como requisito final para a conclusão do curso de graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, pela Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 30 de Março de 2017.

Prof.^a Ludmila da Silva Ribeiro de Britto (UFBA) - Convidada

Mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (2009)

José Umbelino de Sousa Pinheiro Brasil (UFBA)- Convidado

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2007).

Prof. Dr. José Francisco Serafim (UFBA) - Orientador

Doutor em Cinema Documentário pela Universidade Paris X - Nanterre (2000).

AGRADECIMENTOS

Devo começar esse texto, como tudo em minha vida, agradecendo às duas pessoas que sempre me apoiam em minhas decisões, que estão sempre ao meu lado, me dando força, paciência e amor, minha mãe Márcia Martins e minha irmã Ana Lícia (Lica). Sem elas talvez não eu não tivesse acreditado que sou capaz de fazer tudo, até mesmo fazer esse trabalho ou trabalhar com cinema. Elas são minha inspiração, minha força e meu conforto.

Não posso deixar dar um agradecimento especial também ao meu pai, Genildo Ferreira, que é me inspira com sua persistência e inteligência. Sempre me ensinando e me ajudando nos trabalhos e nos momentos complicados.

Esse trabalho não poderia ter acontecido se não fosse à parceria do meu namorado e amigo Marcelo Delfino, que entrou na minha vida e se uniu comigo nessa empreitada, me dando suporte e participando de todas as etapas desse projeto. Esse documentário é nosso.

Agradeço aos personagens desse trabalho que toparam participar e fizeram dessa experiência a mais prazerosa possível: Luan Gusmão, Luciana Estrela, Marcos Cacequi, Taissá Cazumbá, Bruna Silva, Maiara Silva, Déi Ferreira, Igor Caxambó, Alexandre Varapau, Uri Menezes, e todos os artistas e artistas de rua de Salvador.

As pessoas que participaram de algum momento da produção desse projeto, seja filmando, editando, ou dando suporte, os amigos: Marina Alfaya, Vinícius Chukro, Pedro Toledo, Théo Charles; os funcionários do Lav. AV, Cadu Oliveira, David Junior, Luís Cláudio.

Aos professores que contribuíram de forma decisiva para a minha formação. *Surtout mon mentor José Serafim, qui ma accepté et donné tout le soutien nécessaire pour cette travail, j'espère que nous pouvons encore faire beaucoup d'autres.* Aos queridos professores, Ludmila Britto e Umbelino Brasil por acreditarem em mim e no projeto. Aos professores da Facom: Leonardo Reis que me ajudou muito na parte técnica do documentário e a professora Maria Carmem pelo apoio em tantos momentos da minha trajetória acadêmica.

Aos meus “Facomigos” e meus “Cinemigos” companheiros de curso que tornaram essa fase a melhor possível: Marília Campos, Mariana Sales, Caíque Bouzas, Ailma Teixeira, Diogo Costa, Mariana Trindade, Ygor Souza, Milena Abreu, Thamires Santos, Bruno Rubeiz, Camila Fiuza, Isadora Sodré, Michele Chicharo, Amemar Costa, Igor Bender, Mariana Amoede e Bruno Rubeiz.

Aos novos amigos, que acompanharam todo esse processo e foram importantes incentivando e descontraindo os dias, os “Bonobos” e as “Deusas Lobas”. Grupos que me fizeram sentir parte deles.

Às minhas colegas da assessoria de comunicação da Secretaria de Cultura, que fizeram parte da minha formação prática e das minhas tardes menos tediosas, em especial, Renata Pizane e Malu Gouveia.

Enfim, agradeço a Faculdade de Comunicação e a UFBA, pelo suporte por esses anos de estudos.

RESUMO

Falar de arte de rua remete primeiramente às performances, à arte circense e aos sarais musicais e de poesia, que acontecem nos espaços públicos, seja em praças, sinaleiras ou nos muros com o grafite. O que se observa nos últimos tempos em espaços urbanos de quase todo mundo, em especial no Brasil, é que os transportes coletivos têm se tornado um expressivo espaço de propagação dessa denominada arte de rua. A poesia, a “palhaçaria”, e a música são as principais formas de expressão artística que encontramos no dia a dia dos ônibus, metrô e *ferry boat* de grandes cidades. O documentário *Arte de Buzu*, assinalado neste memorial, aborda essa temática construindo o perfil dessas pessoas que vão além das ruas e trazem sua arte para dentro dos ônibus de Salvador, ainda o principal meio de transporte público da cidade. O objetivo deste documentário é investigar as motivações pessoais que levam tais pessoas a trabalharem ou a utilizarem-se da arte de rua, acompanhando a trajetória diária desses artistas, conhecendo suas histórias e percebendo a realidade do que é fazer arte no ônibus. Por meio de uma abordagem intimista e informal, fruto de conversas e troca de ideias, aprofundar o olhar sobre a arte e as ressonâncias da sua presença na cidade, foram capturados os momentos mais interessantes que acredita-se estejam representados no produto final.

Palavras chaves: Documentário; Artistas de rua; Poesia; Palhaçaria; Transporte Público; Cidade

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1.....	32
IMAGEM 2.....	34
IMAGEM 3.....	34
IMAGEM 4.....	35
IMAGEM 5.....	35
IMAGEM 6.....	36
IMAGEM 7.....	36
IMAGEM 8.....	37
IMAGEM 9.....	38
IMAGEM 10.....	39
IMAGEM 11.....	39

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	9
2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	12
2.1 A CIDADE E A ARTE.....	12
2.1.2 POESIA- TROVA, CORDEL E RAP.....	15
2.1.2 O PALHAÇO ITINERANTE.....	19
2.2 O CINEMA DOCUMENTAL.....	22
3. PROCESSO DE PRODUÇÃO.....	26
3.1 PRÉ-PRODUÇÃO.....	26
3.1.1 PERSONAGENS.....	28
3.2 PRODUÇÃO.....	29
3.2.1 GRAVAÇÕES.....	29
3.2.2 SOM.....	32
3.3 ROTEIRO E EDIÇÃO.....	32
3.4 PÓS-PRODUÇÃO.....	40
4. INVESTIMENTO.....	41
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
6. REFERÊNCIAS.....	42

BIBLIOGRÁFICAS

FILMOGRAFIA

7. APRESENTAÇÃO

A praça, a praça é do Povo!

Como o céu é do Condor!

É antro onde a liberdade

Cria a águia ao seu calor!

Castro Alves

Esse poema do famoso poeta Castro Alves é o mote do coletivo Poesia em Transito, um dos grupos de artistas de rua da cidade de Salvador, Bahia, e que é um dos objetos do documentário *Arte de Buzu*, do qual trata o presente memorial. Esse poema não é meramente ilustrativo, Castro Alves, além de baiano, foi um dos principais poetas declamadores de rua do Brasil. Suas poesias inspiraram e ainda inspiram muitos artistas e pessoas em geral. Quem vive em cidades e aprecia as artes sabe que muitas vezes é difícil ter acesso a eventos artísticos e culturais, seja pela dificuldade de locomoção, pelo custo inacessível dos ingressos para a maioria da população, ou mesmo pelo tempo, que na era moderna se torna tão escasso. Quando se trata de arte de rua, no entanto, constatamos que a realidade é outra: ela é acessível, acontece em vários pontos da cidade, é pública.

Não se trata exatamente do que se chama arte urbana ou *streetart*, movimento político e artístico de intervenção urbana feita através do grafite, pinturas e instalações, de cunho transgressor que ganhou forças com as revoltas estudantis dos anos 1960 e o movimento punk

nos Estados Unidos nos anos 1970. Apesar de se associarem pelo caráter livre e marginal da arte, o presente trabalho trata mais especificamente dos artistas de rua, os famigerados saltimbancos e poetas de praça. São as artes nas ruas, apresentações em espaços públicos, como o teatro de rua, os malabaristas, músicos de diversos ritmos, concertos de rua, estátuas vivas, performances e manifestações folclóricas. No caso da capital baiana, essas artes têm se deslocado até seu público. Ao invés de se fixarem em uma praça e interagir com quem vai passando, esses artistas sobem nos ônibus e viajam com os viandantes. Pedindo autorização ao motorista e cumprimentando os passageiros, grupos de coletivos e artistas independentes levam seus trabalhos artísticos para esse e outros transportes da cidade, competindo com a poluição sonora (o barulho da rua e do próprio motor do carro), o movimento e sacolejos, uma plateia muitas vezes cansada, estressada e não muito receptiva, tais dificuldades, entretanto, não impedem que continuem “levando cultura para o povo”, segundo eles próprios defendem.

Dessa conjuntura surgiu *Arte de Buzu*, um documentário curta-metragem, que apresenta esses personagens. O objetivo foi construir este projeto com apoio de um colega, passando pelas diversas etapas da produção de um produto audiovisual, que engloba desde a pesquisa de campo, procurando os personagens para filmagem, até a montagem, edição e finalização. Este memorial descreve esses processos e dá embasamento teórico aos temas abordados: Arte de Rua e Cinema Documental. A fundamentação teórica se estabelece pelo contexto histórico e conceitualização desses dois temas.

O processo de construção do projeto foi uma experimentação e um aprendizado. Através de aulas e cursos que ocorreram simultaneamente à elaboração do filme, foi possível aprender sobre a prática de gravação de um documentário e adentrar nas teorias e pesquisas desse ramo. Utiliza-se o livro *Introdução ao Documentário* de Bill Nichols como principal referência bibliográfica, além de textos e aulas expositivas da matéria Temas Especiais em Cinema, no semestre de 2016.1, com o professor José Francisco Serafim, na Faculdade de Comunicação.

Com relação à linguagem deste memorial, tratando-se de um produto que fala sobre arte de rua, acessível a qualquer tipo de público, utilizou-se predominantemente a primeira pessoa de maneira bem pessoal, já que descreve as experiências de produção e as impressões da autora. Com relação à pesquisa, deve ser ressaltado que não se trata de uma tese, portanto, não defende nenhuma teoria acabada, busca-se explicar os assuntos de maneira simples, com base em referências bibliográficas e textuais. É de certa forma um trabalho também jornalístico, no qual as entrevistas, fatos e dados servem como fontes oficiais.

Mais do que histórias de ônibus, o objetivo desse documentário independente (construído com recursos próprios e sem apoio de nenhuma produtora), é divulgar a arte no interior do transporte público, a interação com os passageiros, com o motorista, analisando o panorama da arte de rua na capital baiana, descrevendo suas modalidades, suas dificuldades e construindo o perfil desses artistas, como forma de conhecer, incentivar e valorizar seus trabalhos. Quem são esses artistas que passam por nós cotidianamente trazendo música, encenação, dança, entre outras manifestações artístico-culturais dentro do ônibus? Ou o que os levou a trabalhar na rua, ou no caso, dentro dos ônibus? Como começou sua relação com arte?

8. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

9. A CIDADE E A ARTE

Ter artistas de rua é de tal maneira importante para a cidade e as pessoas, pois "abre as portas" para este "novo universo"

Arte de rua, em uma definição mais usual e simplificada, é aquela praticada por artistas geralmente desconhecidos, como forma de entretenimento e divulgação dos seus trabalhos, em locais públicos, podendo ser pequenos ou grandes espetáculos de contorcionismos, acrobacias, truques de mágica, danças, recitais de poesia, apresentações de música, estátuas vivas, palhaços, entre outros. Esse estilo de arte de rua vem sobrevivendo desde muito antes das grandes cidades. Ela não possui uma origem ou um criador exato. No período da Grécia pré-socrática, em que se valorizava muito linguagens artísticas tradicionais tais como a pintura, a escultura e o canto, os *aedos* homéricos eram cantores que discursavam em versos e músicas e percorriam a Grécia cantando um repertório de lendas e tradições populares. Esses artistas tinham a função de envolver a plateia tanto pela melodia e pelo ritmo quanto pela dança e o sentido das falas. Uma primeira ideia de arte itinerante ou “à céu aberto”.

No início da Idade Média, a pressão e a censura da igreja católica na Europa eram duras com qualquer tipo de artista cênico. Mas nem por isso se pode dizer que a arte de rua não tenha existido e sobrevivido. Trupes de mímicos, ventríloquos, ilusionistas e equilibristas, entre outros, começaram a se apresentar em feiras e praças pela Europa. Passavam de cidade em cidade, sobrevivendo de contribuições espontâneas. Do meio para o fim da Idade Média, enquanto o teatro religioso, os milagres e os mistérios saíam da igreja, os artistas que giravam solitários pelas cortes e castelos passaram a encontrar-se nas grandes feiras em torno aos feudos, onde foram criadas verdadeiras companhias de saltimbancos (do dicionário informal, “integrantes de um grupo de nômades-atores que vão de um povoado a outro fazendo exposições de circo e comédia, em troca de dinheiro ou comida e hospedagem”).

Com o movimento renascentista voltou-se a valorizar as concepções clássicas e o artista passou a ser valorizado a partir dos ideais humanistas, com um status de profissional cujo gênio seria respeitado e reconhecido, diferente do artesão anônimo medieval.

O que acontece é que mesmo depois de dissociada da religião, a arte ainda carregou certa herança das concepções medievais ligadas à religião (fato que perdurou durante bastante tempo), privilegiando, muitas vezes apenas uma parcela da população que teria acesso a ela.

A partir de certos elementos do chamado “sistema da arte” (como público, artistas, colecionadores, críticos, instituições artístico-culturais de uma maneira geral), o que é considerado arte é o que está nos museus, no teatro, a arte de rua e a arte popular eram consideradas arte de “segunda linha”. Com os movimentos da arte moderna, e as revoluções na estética da arte (que tomam força já no séc. XIX) essas concepções foram mudando. A arte

popular ganhou mais visibilidade e começou-se a discutir mais as questões políticas e sociais em relação à cultura.

Atualmente, graças aos movimentos sociais e estudantis, em especial aos coletivos artísticos e políticos, que agem de maneira ativa na cena de intervenção urbana espalhada por todo o país, a arte de rua tem se tornado uma opção de vida ou opção política. “A cidade precisa sensibilizar-se no sentido de manter e conservar o seu patrimônio a céu aberto”.

A cidade de Salvador, como a maioria das capitais brasileiras tem uma história construída com base na colonização e uma urbanização despreparada. Na área cultural e de lazer, pode-se dizer que a cidade conta com uma quantidade razoável de cinemas, teatros, museus e centros culturais. Temos também um grande patrimônio histórico, com o Pelourinho e a região do Comércio. Entretanto, vem se observando nos últimos tempos que muitos desses lugares têm como público pessoas de maior poder aquisitivo, principalmente turistas (devemos observar, entretanto, que o acesso à arte sempre foi um privilégio elitista...). Apesar de Salvador ser uma cidade onde se mistura bairros nobres com bairros mais simples, a área cultural se concentra principalmente no centro e orla da cidade. A maior parte da população soteropolitana, a menos favorecida não encontra facilidades para ter acesso aos espaços culturais por conta de uma estrutura da indústria da cultura e dos poderes públicos que estão voltados para a elitização e restrição da participação popular.

Mesmo assim, é possível se deparar em Salvador com diversas formas de arte pela cidade sem criar dificuldades de qualquer tipo. Pelas ruas da capital, é impossível não ver obras de Caribé, ou de outros contemporâneos, como Bel Borba, fora os grafites que tomam conta da cidade. São grafites em muros, apresentações com o circo, teatro de rua, malabaristas nos faróis, muito artesanato, música, concertos, estátuas vivas e performances. Na Bahia são inúmeros os festivais de arte de rua, incluindo, especiais de palhaçaria, de música, e o principal projeto, o Festival Internacional de Arte de Rua da Bahia que acontece em Salvador, Vitória da Conquista, Jequié e Madre de Deus sendo apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado.

Retomando a vivência dos saltimbancos, os artistas de rua muitas vezes utilizam esse trabalho a céu aberto como forma de divulgar suas habilidades e, assim, conseguir melhores resultados financeiros e de exposição. Observa-se também que cada vez mais o *marketing* está presente na vida dos artistas de rua. Sites, páginas, e livretos de apresentação são formas de se comunicar com o público e divulgar seu trabalho.

Para além dos muros e praças, a ideia da arte de rua que estamos investigando relaciona-se, em alguns pontos, com a intervenção urbana, como o diálogo com o espaço da cidade, a introdução inflexões poéticas, questionamentos sociais, políticos ou estéticos na arena pública, trazendo um pouco de espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, a participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na “monumentalidade” das obras, como apontou Ricardo Rosas. Com essa construção a arte chegou nos transportes públicos de Salvador. Os artistas e coletivos da arte urbana transgrediram (e continuam a transgredir) códigos de urbanidade, relações usuais com o espaço urbano para se lançarem nos transportes. Porém, diferente da intervenção urbana e do grafite, por exemplo, a arte de “buzu” - como é chamado popularmente o ônibus na cidade de Salvador - é como um show, uma exposição, é a arte na rua e para a rua, em uma esfera espetacularizada.

Dentro dos ônibus também existem interferências na hora de se apresentar, desde o som, com os barulhos da rua e do motor, as distrações, pois a plateia não está ali para assistir aos espetáculos, há um grande trânsito de pessoas, entre outros casos. As pessoas não param para ver ou ouvir, como um sarau na praça, é o artista que vai até elas dentro dos coletivos. Às vezes o motorista não permite a entrada, às vezes ninguém quer contribuir, o dia a dia da arte no coletivo é imprevisível. Mesmo assim, segundo os entrevistados, Salvador é uma das cidades mais receptivas a arte dentro dos ônibus, mais ainda que a arte em praças e ruas. Esses foram fatos observados pelas entrevistas e pesquisa bibliográfica.

POESIA- TROVA, CORDEL E RAP

A poesia para o senso comum está intimamente ligada à obra feita com a arte, que no caso seria o poema. A construção da mensagem poética também pode definir um texto como poético, mas poesia vai muito além da métrica, rima ou estrofe. Segundo Cleber José de Oliveira, no artigo A Poesia Contemporânea do Rap: Entre o Eu (individual) e o Nós (coletivo), a poesia “é a arte de comunicar imagens, sentimentos e ideias por meio de uma linguagem em que sons e ritmos se combinam com os significados”.

“A poesia como uma forma de arte pode ser anterior à escrita”, afirmam muitos estudiosos, particularmente aqueles que pesquisaram a tradição homérica e os épicos orais dos Balcãs. Eles sugerem que a escrita antiga mostra traços nítidos de velhas tradições orais poéticas, incluindo o uso de frases repetidas, que fazia uma longa história ser mais fácil de ser lembrada e recontada, antes da escrita estar disponível como uma ajuda para a memória. Os primeiros registros da poesia em forma escrita aparecem com fragmentos poéticos encontrados em antigos monólitos, pedras rúnicas e estelas.

Nesse trabalho não se pretende entrar em questões estéticas e morfológicas da poética, e sim delimitar-se a um levantamento geral da história da poesia oral, como ela se desenvolveu, e como a modernidade a transformou em artifício de manifestação, e representatividade de um povo, como no caso do rap e do cordel. Por isso começa-se fazendo um apanhado histórico de desenvolvimento dessa arte nas sociedades.

Mesmo depois do fortalecimento da escrita, durante a Idade Média em meados do século XII, quando muitas línguas começavam a se fortalecer, a Literatura Portuguesa crescia e suas primeiras obras literárias eram elaboradas em versos, ou seja, em poemas. Como ainda não haviam inventado a prensa gráfica ou jornais, os poemas medievais eram declamados em ruas, praças, festas e palácios com o objetivo exclusivo de divulgação. Como tinham acompanhamento musical, receberam o nome de cantigas ou trovas.

Aí estava o primeiro tipo de poeta de rua, o Trovador. Eles tinham como missão realizar tais apresentações e deixar a todos, principalmente clero e reis, satisfeitos. Entretanto, além do poeta nobre, havia o poeta plebeu, apelidado de Jogral, que segue mais para o lado da comicidade cênica.

Os trovadores continuam existindo, embora de uma maneira bem diferente. Porém, sua vivência se modificou junto com a arte de rua. A poesia, o teatro e arte circense foram crescendo e cada vez mais se tornando artes itinerantes. Em cada lugar a poesia foi ganhando formas e estilos, principalmente em junção com música. As cantigas e poesias de amor eram as que mais alegravam o público.

Na modernidade surge a chamada arte “social” ou engajada, preocupada com as questões sociais e políticas. Na literatura brasileira, um dos principais nomes da poesia de denúncia é Castro Alves e a escola do Recife. Passou a surgir com maior saliência nos momentos em que a busca da identidade foi assimilada às necessidades mais imediatas de reparos econômico-sociais que acabaram transportados para o discurso literário. As poesias muitas vezes podiam dizer mais que qualquer discurso político. A escravidão, as deficiências regionais e sociais, o desenvolvimento econômico injusto, as consequências das Guerras Mundiais e o tolhimento das liberdades políticas foram, então, o combustível da poesia social brasileira. As várias fases de notável engajamento literário no Brasil, sempre ofereceram tonalidades e formas tão distintas e heterogêneas, que era difícil se traçar a linhagem dessa vertente. A poesia oral se tornou uma forte arma para propagação desses movimentos, pois chegava a uma parcela mais diversa da população.

Para a crítica clássica do início do século XIX, a poética oral era entendida como expressão da arte popular a ser valorizada e reincorporada ao patrimônio Cultural Nacional. Esse processo de afirmação identitária se alastrou por todas as sociedades sujeitas às transformações políticas e econômicas daquela época, ocorrendo também no Brasil. As reflexões, que se fazem sobre poesia oral desde meados do século XIX até a atualidade, vêm sob os mais variados aspectos, suscitando questões relevantes que envolvem distintas esferas do conhecimento humano.

Um dos principais estilos de poesia oral identitária que temos no Brasil é o cordel, com seu forte aspecto regional. Esse tipo de literatura nasce na rua e no sertão nordestino. Seu nome vem da forma como eram expostas as páginas das histórias: em cordas.

Uma poesia popular, onde os versos são impressos em algumas folhas e vendidos e recitados ao ar livre. Geralmente, essa arte retrata temas do dia a dia, como a fome, os problemas da vida, as brigas, os heroísmos praticados por famosos e anônimos e etc. Apesar desses temas controversos, esse tipo de literatura se destaca por ser quase sempre bem-humorada, além de retratar contos, lendas e mitos

A literatura de cordel quase sempre se apresenta em folhetos e recitais, contudo, algumas vezes pode ser representada em forma teatral ou com acompanhamento de uma viola ou pandeiro, sempre em espaços públicos. É uma arte tradicional do interior nordeste, por isso é importantíssima para se entender as tradições do local, além de guardar importantes tradições literárias, contribuindo para a perpetuação do folclore brasileiro. Atualmente, nas cidades modernas, o cordel é mais visto em feiras, escolas, e eventos culturais, no entanto, se reconhece a sua importância para a disseminação do hábito da leitura, linguagem acessível, por ter o preço baixo e identificação com o seu público.

Do outro lado existe o que se chama poesia marginal, que surge principalmente na década de 1970 no Brasil, de forma a representar o movimento sociocultural que atingiu diversas artes (música, cinema, teatro, artes plásticas), sobretudo, a literatura, e influenciou diretamente na produção cultural do país. Esse movimento, conhecido também como Geração Mimeógrafo, constou da união de artistas em geral, agitadores culturais, educadores e professores, em busca de uma forma de divulgação da arte e da cultura brasileira, reprimida pelo sistema totalitário que vigorava no país. Inspirado nos movimentos de contracultura que aconteciam no mundo, e no próprio movimento estudantil contra a ditadura, que já havia idealizado o Violão de Rua (1962), essa geração fazia justamente a substituição dos meios tradicionais de circulação de obras para os meios alternativos de divulgação empregados pelos artistas independentes, que sentiam a necessidade de se expressarem e, sobretudo, divulgarem suas ideias.

Dessa forma, a partir de toda essa conjuntura revolucionária, a produção poética que não se encaixava nos padrões estabelecidos pelo sistema, passou a ser divulgada pelos próprios poetas, os quais vendiam sua arte a baixo custo, nos bares, praças, teatros, cinemas, universidades, dentre outros.

A música, como citado anteriormente, era um artifício para ajudar na divulgação dessas poesias orais. Da poesia marginal e da própria arte urbana que vinha crescendo em importantes cidades do mundo, em especial as americanas, o jazz e movimento punk, estimulou a propagação do grafite, do rap e do hip-hop. O rap veio da Jamaica, mas se comercializou nos Estados Unidos na década de 1970 e seu sucesso no país o transformou.

Como se vê este último refere-se à poesia como sendo algo que vai além da composição em verso, há toda uma gama de procedimentos cujo intuito principal é comunicar. Nesse sentido, é possível atribuir, com mais facilidade, o status de poesia ao rap, já que, entre outras, comunicar e informar também são características e objetivos deste gênero. O rap, por meio de seus artistas, tem como essência o desejo de ser reconhecido como sendo expressão poética de grupos excluídos socialmente, mesmo que hoje muito do rap original tenha se perdido. O rap é um discurso lírico, crítico e subversivo.

Assim como o trovador, quem fala no rap é o MC (sigla para mestre de cerimônia). Ele fala sobre si mesmo e sobre suas experiências, ou seja, o discurso está pautado, intencionalmente, numa espécie de centralidade no eu. O rap é também identitário, pois em cada lugar que se refugia abarca as características do lugar. Assim, o rap brasileiro é totalmente diferente do rap americano, ou do original jamaicano.

Itinerância: o palhaço apresenta-se em trânsito por espaços públicos, seus números têm a duração indeterminada dos acontecimentos.

(Diego Elias Baffi)

Quem não conhece a figura do palhaço, do bobo, do comediante? Essa arte de fazer rir teve início também na Grécia antiga com os espetáculos teatrais em homenagem ao Deus Dionísio. Esse tipo de arte teatral fazia oposição a outro estilo, a tragédia. Para Aristóteles a comédia falava sobre os homens inferiores (pessoas comuns da pólis). Segundo os registros dessa época a comédia carregava um tom de sátira, de ridicularizar tudo e todos. Um estilo parodiante, a maioria das vezes apresentado em festas, diferente das tragédias que eram grandes espetáculos.

Na época medieval surgiram os jograis, poetas plebeus que realizavam performances mais simples e humildes para os senhores de terras e assumia o papel de bufão, uma espécie de “bobo da corte” com sátiras, mágicas, acrobacias e mímicas.

Ao descrever bufões egípcios (2000 a.C) e chineses (300 a.C.), Castro fala de figuras que tinham por função alegrar, através de cômicas improvisações, o imperador e seus convidados, sendo também o único autorizado a ridicularizar e a mostrar os desatinos e abusos que porventura acomessem o imperador.

Já no final desse período, mais especificamente no século XV, na Itália, surge a *commedia dell'arte*, uma forma de teatro popular cujas apresentações eram realizadas nas ruas e praças públicas. A *commedia dell'arte* era feita por companhias de teatro itinerante que geralmente possuíam uma estrutura de esquema familiar. Ao chegarem a cada cidade, pediam permissão para se apresentar nas suas carroças ou em pequenos palcos improvisados. O roteiro era bem simplificado e os atores tinham total liberdade para improvisar e interagir com o público. Começava a surgir os arquétipos do *clown*.

A palavra *clown* remete a Inglaterra do século XVI e se refere a espetáculos de mistérios e moralidade que se inspiravam na vida dos santos e em histórias livremente adaptadas da Bíblia. O *clown* era um personagem que parodiava um camponês rústico, com características como, medroso, ingênuo e supersticioso.

A etimologia da palavra *clown* reporta a *colonus* e *clod*, significando homem rústico ou do campo. Também há o sentido de homem grosseiro e desajeitado. Em resumo

essa referência sugere que se trata de um olhar que reconhece no outro a imagem de um camponês, ou seja, o olhar de um habitante da cidade que vê no camponês o diferente, o outro, que era representado de forma parodiante.

Na Europa medieval surgem dois personagens dentro da figura do *Clown* que marcarão a história palhaçaria para sempre: a dupla Augusto e Branco. Augusto assume uma postura mais boba, ingênua e desengonçada que se contrapõe a Branco, que tem uma postura mais elegante, pretensamente inteligente e autoritária, tanto em sua relação com o Augusto quanto com a plateia. As pessoas hoje, tanto artistas como espectadores, têm uma noção que associa todo palhaço à imagem do Augusto. Mas esse olhar foi construído historicamente ao longo do século XX. O famoso nariz vermelho, identificado como a característica principal da maquiagem do Augusto, começou a se generalizar apenas a partir da década de 1910, a partir da maquiagem do ator Albert Fratellini. A figura de Augusto e Branco foi muito reutilizada nas artes cênicas, um exemplo atual e importante no audiovisual é *O Gordo e o Magro* (Larry and Hardy).

Da figura do clown surge outro estilo de artista cômico, mais ligado às artes circenses, que vinham se desenvolvendo na Europa, é a figura do palhaço. Palhaço deriva do italiano *paglia*, que quer dizer palha, que era o material usado no revestimento de colchões dos que eram feitas as roupas desses artistas cômicos. Uma das chaves da arte da palhaçaria tem sido como extrair o riso das plateias através da exposição de uma dramaturgia que parte da realidade das vidas de seus praticantes, assim o ator que se torna o personagem.

O trabalho artístico dos palhaços envolve a prática de uma verdadeira usina de procedimentos da dramaturgia que variam conforme o artista, sua tradição, seu espetáculo, e seus efeitos produzem outros tantos sentidos a partir da recepção da plateia de cada apresentação. Trata-se de assunto complexo, controverso e fascinante que nos obriga a enxergar, numa forma de arte que, quando bem executada, chega a nós, espectadores, como um acontecimento tão simples, banal, bobo e besta, que dificilmente acreditamos que sequer há trabalho por trás desse efeito cômico.

O ator e o palhaço ocupam esse lugar de modo especial: na operação do olhar do espectador. Os cômicos de cada época empregam em sua arte uma multiplicidade de formas artísticas, como música, mímica, malabarismo, trabalho de ator, dança, técnicas circenses, técnicas narrativas, entre tantas outras, e adotam uma diversidade de estratégias cômicas, como a paródia, a alegoria, o humor, a piada, a caricatura, entre tantos outros recursos, para desenvolver a sua palhaçaria

Tanto a palavra *clown* como palhaço vão chegar ao século XXI com essa conotação mais ampla voltada para a diversidade cômica e uma comicidade que não está presa a uma personagem. Essas figuras dramáticas percorreram seu trajeto assumindo variadas conotações

e combinações, a exemplo, o clown acrobata, clown músico, clown excêntrico, clown Branco etc. Hoje se convive com amplas conotações dependendo dos sujeitos, dos lugares de onde estão falando, e de seus objetivos.

O palhaço itinerante, ou palhaço saltimbanco carrega essa relação com os elementos do espaço, podendo durante seu trânsito, se afetar pelos elementos fixos e móveis (incluindo o público) que encontra. As condições das apresentações (rua, circo, teatro, cabaré), quanto a sua formação cultural e social, influem consideravelmente no imaginário dos shows.

2.2 O CINEMA DOCUMENTAL

A maioria do senso comum considera o documentário apenas como o oposto do cinema ficcional. Acreditava-se que o cinema documental era apenas sobre filmes que tratavam a realidade. A verdade é que a definição de “documentário” não é fácil, como muitos textos dizem. Porém, se fosse uma mera reprodução da realidade teríamos uma réplica ou cópia de algo já existente, e estamos falando de linguagem, então, não existe reprodução, e sim, uma representação do mundo onde vivemos. Segundo o livro *Introdução ao Documentário* de Bill Nichols, podemos dizer que existem dois tipos de filmes: O documentário de satisfação dos desejos (que tornam concreto, audíveis e visíveis os frutos da nossa imaginação) e os documentários de representação social. Com os de representação social, a não-ficção, se torna visível e audível a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Estes expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser.

[...] podemos afirmar que o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa.

O cinema nasceu de um simples registro, a famosa *Saída da Fábrica Lumière em Lyon* em 1896 feita pelos Irmãos Lumière, ou seja, nasceu documental, mas, ao longo dos anos, foi se modificando. Enquanto os franceses seguiram pelo lado mais “documental” do cinema, o americano Thomas Edison, criador do cinematógrafo, foi se guiando por um cinema mais narrativo, mais ficcional. Os Lumière seguiram com suas filmagens mais sociais, com pessoas reais, a cidade, e os chamados “filmes de viagem”. O cinema mundial foi crescendo e ganhando proporções gigantescas seja como forma de entretenimento ou instrumento para se mostrar a realidade tal qual ela é. Só que o termo documentário só foi inaugurado realmente com o filme *Nanook- O Esquimó* (1922) de Robert Flaherty. Foi a primeira vez que se “narrou uma história real”, incluindo personagens reais e em seus ambientes reais. Flaherty acompanhou a vida de um grupo de pessoas, não mais quaisquer pessoas, pessoas com nome, portanto existentes. É

John Grierson, cineasta e crítico inglês quem vai primeiro usar o termo. Ele definiu os filmes de Flaherty com a ideia de "tratamento criativo da realidade".

Além desses dois nomes outro cineasta foi precursor do cinema documental, o soviético Dziga Vertov. Vertov criou uma forma inovadora de cinema, que definiu como *Kinoglatz* (o cinema-olho) e *Kinopravda* (o cinema-verdade), onde se mostra que aquilo que estávamos assistindo é um filme. Era um documentário mais participativo do ponto de vista do cineasta, ao mesmo tempo metalinguístico.

Esses profissionais estipularam as primeiras normas e convenções que fazem o filme pertencer ao gênero documentário (comentários com voz de deus, entrevistas, gravação de som direto, atores sociais, etc.). A cada filme documentário, então, caberia uma voz fílmica, que “tem um estilo ou uma natureza própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor”.

No vídeo e no filme documentário, Bill Nichols identifica seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performativo. Esses seis modos determinam uma estrutura na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeito. O documentário que estamos tratando aqui, *Arte de Buzu*, vem da mistura da perspectiva do *Cinema Verité* e de outra vertente inovadora da época, o Cinema Direto.

O Cinema Direto surgiu no início dos anos 1960, paralelamente ao momento em que o som passou a ser captado diretamente e sincrônico na tomada, o chamado som direto, sincronizado com a imagem. Assim, a narração e a voz de deus não são utilizadas. As câmeras e os aparelhos de captação de som são portáteis e leves, o que permitiu grande agilidade e liberdade para filmar. Por outro lado, o processo de edição se torna muito mais complicado, pois tende-se a filmar o máximo que puder.

O Cinema Direto revolucionou o documentário, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem com câmera na mão são características deste tipo de documentário. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário.

O cinema direto é fortemente ligado aos filmes construídos de modo observativo, em que o cineasta “passa despercebido”, é quase invisível. Esse espírito de observação, tanto na montagem como na pós-produção resulta em filmes sem comentário com *voz-over*, sem músicas ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. Esse tipo de filme lembra, muitas vezes, um estilo do cinema ficcional, os neorrealistas italianos. Apesar do documentário desse memorial prezar por esse isolamento do cineasta, colocando-me na posição de observadora,

com uso da “entrevista ou apresentação livre”, alguns aspectos são ligados ao cinema verdade francês.

Um dos grandes representantes do movimento do cinema direto observativo é Frederick Wiseman e seu filme *Titicut Follies* (1967) e que foi muito bem aproveitado pelo cineasta Richard Leacock diretor de filmes como *Primary* (1960) e *Crisis* (1963), marcos do Documentário Direto americano.

O cinema direto parece exigir menos trabalho do que formas mais antigas do gênero. Aparentemente, você não precisa fazer nenhuma pesquisa. Você não precisa escrever aqueles roteiros chatos e narrações tediosas. Você não precisa se preocupar com nenhum pré-planejamento; você apenas sai e filma.

Hoje é difícil encontrar filmes totalmente diretos ou observativos esteticamente. Seu opositor, o *Cinema Verité*, em que as pessoas falavam diretamente para a câmera, respondendo a perguntas, dando depoimentos, interagindo com o cineasta, foram importantes com Edgar Morin e Jean Rouch, principalmente no filme *Crônicas de um Verão* (1961), mas hoje já também não são totalizantes. Apesar de ser uma passageira constante dos ônibus de Salvador- daí surgiu a ideia do documentário- participar como cineasta foi ver aquele lugar e aquelas pessoas com outro olhar, é complicado tentar fazer as pessoas se sentirem confortáveis com a câmera.

Por isso a crítica a filmes totalizantes, a não ser que seja por uma estética própria como os do diretor Eduardo Coutinho. De um lado, o cinema verdade era muito criticado por lembrar o tempo todo ao espectador que eles estavam vendo um filme, e o cinema direto por filmagens para uma posterior montagem, que buscavam um naturalismo exagerado, era quase uma "novela da vida real". Assim, decidi mesclar essas duas técnicas, tornando a naturalidade mais dinâmica.

O uso de cortes rápidos e uma montagem descontínua, fragmentada, semelhante ao documentário experimental e a *Nouvelle Vague* e Cinema Novo no Brasil, também foram explorados, pois o filme trata de muitos personagens, planos e momentos distintos. Essa forma pode ser percebida nas cenas das falas dos personagens - havia muitas delas - além das apresentações artísticas (muitas vezes repetidas) dentro dos ônibus, que aliadas a liberdade de atuação, sem roteiro prévio, quebravam o ritmo da narrativa. Para não perder a sentido, os cortes são usados com certa continuidade, mas não linear, dando a ideia do corte, mas sem transições aleatórias, bem típico de uma montagem nuclear que fazia Glauber Rocha.

Assim, *Arte de Buzu* se aproxima esteticamente na filmagem e na montagem dos documentários jornalísticos/ literários, ou observativos poéticos, como *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho, *A Casa dos Mortos* (2009) de Debora Diniz e *Estamira* (2004) de Marcos Prado. Esses todos contam a história de pessoas, personagens, em uma situação social especial, e a construção de seus perfis, seja com entrevistas ou o acompanhamento do seu dia-a-dia, diz muito de uma realidade, um espaço. O documentário *Edifício Master* trata a vida em cidade, em um edifício, do ponto de vistas de moradores das classes média-baixa e baixa. A estética

de cine-verdade em Coutinho é explorada nas cenas do documentário deste projeto principalmente as filmadas nos ônibus. *A Casa dos Mortos* é sobre um manicômio de Salvador, que através dos seus personagens, mostra o horror que é esta instituição. *Estamira* acompanha a vida de uma mulher que sofria de distúrbios mentais e que passou a vida trabalhando no aterro sanitário do Jardim Gramacho. Na época o local recebia mais de oito mil toneladas de lixo diariamente da cidade do Rio de Janeiro. Com seu discurso poético em meio a frases sem sentido, Estamira fala sobre questões importantes e de interesse global. Esse documentário permite pensarmos sobre as loucuras escondidas dentro cada um de nós, assim como espera-se que *Arte de Buzu* faça perceber a importância e a beleza de se fazer arte dentro dos ônibus, sem conter um tom educativo ou *piegas*.

12. PROCESSO DE PRODUÇÃO

A partir desse item comecei a descrever o processo de produção do documentário *Arte de Buzu*, que foi pensando para ser utilizado como trabalho de conclusão de curso. O processo se baseia na descrição das três ações que compõe a feitura de um produto: A pré-produção, onde acontecem as pesquisas; a produção, que estão inseridas o processo de filmagem e a edição; e a finalização. Todo esse processo foi desenvolvido em parceria com Marcelo Delfino e com ajuda de amigos e do Laboratório de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da UFBA (Lab.AV).

3.1 PRÉ-PRODUÇÃO

O processo de pesquisa do tema começou em meados de 2016. Eu já havia tido a ideia de fazer um documentário sobre artista de ônibus e discuti com meu colega Marcelo Delfino, que trabalhava com fotografia e estava iniciando seus trabalhos com vídeo, sobre a possibilidade de fazer esse documentário para concorrer a editais. Quando decidi mudar meu trabalho de conclusão de curso de uma monografia para um produto, não tinha muito conhecimento sobre construção de um documentário, então resolvi buscar o professor José Serafim como orientador. A partir da confirmação dele dei início ao processo de pesquisa teórica na área de documentário e sobre arte de rua, e também comecei a pesquisa de campo. É importante lembrar que o objetivo desse projeto é também aprender sobre a área do documentário, que tanto eu quanto Marcelo tínhamos até então pouca experiência. Tive mais ou menos dois meses buscando os personagens, estabelecendo contato e conversando sobre o projeto. O contato foi estabelecido de maneira vivencial, andando de ônibus, ou falando com artistas de rua, pedindo indicações. Nesse período estava estagiando na Secretaria de Cultura

do Estado e esse processo foi importante para ter contato com proponentes e coletivos de arte. As pré-entrevistas geralmente aconteceram na UFBA.

Passei a pesquisar documentários para pensar na construção do projeto, cheguei ao documentário de *A Arte Urbana (2015)* de Otávio Souza e Bruno Armelin que trata de artistas do grafite na América latina. Procurei trabalhos de conclusão de curso que tivessem essa temática e acabei descobrindo dois que foram importantes, "Palha assada em Salvador" de Sarah Mônica e Iraê Monserant de Corral e o documentário "Malabares - Arte Circense de Rua" do colega Matheus Buralleni para oficina de audiovisual. Além disso, usei as palavras-chaves - Documentário; Artistas de rua; Poesia; Palhaçaria; Transporte Público; Cidade - para procurar vídeos e textos sobre o tema do projeto. Encontrei pouco material teórico a respeito da arte no transporte público, porém muitos vídeos e reportagens televisivas. Assim, fui construindo minhas referências e pensando nas minhas estratégias de abordagem. A abordagem proposta explora o corpo-a-corpo com o real, aspecto que define a estilística do Documentário Direto. O projeto do documentário foi escrito com o apoio de Marcelo, além de outras pessoas mais ligadas à filmagem e à edição. Ao dar corpo ao projeto estavam indicados, a Visão Original do filme, a proposta, a eleição imagética (quem seriam os entrevistados), a Simulação das estratégias de abordagem, a estrutura do documentário, o orçamento e o cronograma das filmagens e da edição, com as datas e espécie de ordem do dia. Como maior referência bibliográfica, utilizo o livro "Sobre Fazer Documentários" / Vários autores. – São Paulo : Itaú Cultural, 2007.

O processo de pesquisa de campo e pré-entrevista das fontes continuou acontecendo concomitantemente ao começo das filmagens. A partir desse ponto foram definidos os equipamentos e os melhores locais para as gravações. Para o planejamento dos dias, foi muito difícil conciliar os horários, muitos das pessoas das quais contatei desmarcavam em cima da hora ou desistiram de participar por alguma razão que desconheço. No fim conseguimos fixar nove artistas, com a base da poesia, mas de movimentos e grupos diferentes.

3.1.1 OS ATORES SOCIAIS

Com a pesquisa de campo entrei em contato com muitos artistas de rua da cidade de Salvador. O primeiro deles foi Luan Gusmão, estudante do Bacharelado Interdisciplinar de Artes da UFBA que é um dos responsáveis pelo coletivo cultural Poesia em Transito. Tendo a poesia como ponto fundamental, esse coletivo foi um dos primeiros a fazer arte dentro dos ônibus. Eles têm como objetivo a colaboração com a distribuição literária na cidade, comercializando livretos de poesias, livros de contos, livros infantis e outros. Luan e sua mãe, Luciana Estrela, quem criou o coletivo, são referências quando se trata de poesia de rua. O grupo tem muitas poesias autorais, mas gosta de usar os mais variados poetas brasileiros. Salvador possui muitos outros coletivos de poesia dentro dos ônibus, além de artistas independentes, mas Poesia em Transito é sem dúvida o mais referenciado.

Apesar de muitos desses artistas e grupos terem ficado para trás nesse processo, encontramos Bruna Silva e Maiara Silva, duas jovens, de 16 e 21 anos respectivamente, que

fazem parte do grupo Ágape. O grupo Ágape surgiu em 2011 a partir da iniciativa de um grupo de amigos, que frequentavam uma igreja no bairro de Sussuarana. Foi pensado para ser um grupo de arte dentro da igreja, para agregar jovens por meio da música, dança poesia, e teatro. Acabaram seguindo somente com a poesia e já separados da igreja. A ideia do grupo é espalhar poesias para os mais diversos bairros da cidade. As poesias que as meninas fazem é militante, focada principalmente na realidade da periferia e na juventude negra, que é sua própria realidade, mostrando que esta é muito mais do que as imagens de violência que mostra a mídia.

Através de indicações conhecemos o cordelista Déi Ferreira Repente. Déi mora no bairro do Bonfim, e com seu pandeiro leva seus cordéis autorais para as ruas e ônibus da cidade. Déi também é músico, e tem como lema a cultura popular.

Na Secretaria de Cultura entrevistei João Lima, um dos mais antigos ator palhaço de Salvador. Ele me indicou alguns palhaços que fazem arte dentro dos ônibus. Um deles, Igor Caxambó, que estuda também palhaçaria e educação, aceitou prontamente participar. Ele e sua companheira fazem palhaçaria de rua e criaram o coletivo Pé na Terra em 2007. O coletivo tem como essência a arte do palhaço associada à pesquisa da multiplicidade artística típica das artes circenses e da arte de rua. Durante as filmagens Igor se juntou ao seu parceiro Alexandre Varapau. Os dois fazem poesia e palhaçaria nos coletivos. Alexandre tem como característica viajar pelo Brasil com a palhaçaria de rua.

Por último encontramos o rapper Marcos Cacequi e sua companheira Taíssa Cazumbá que escreve e declama poesias de motivação e para crianças. Foi difícil encontrar rappers para participar do documentário, pois essa ainda é uma área pequena em Salvador, na verdade em expansão, e muitos dos MC tem receio de participar de projetos como esse. Marcos veio do Rio Grande do Sul, mas já mora em Salvador há quatro anos. Ele improvisa o rap com garrafa plástica e um som portátil que carrega consigo.

13. PRODUÇÃO

14. GRAVAÇÕES

Assim que terminei as pré-entrevistas com os personagens principais, me programei para começar a filmar no começo de janeiro, após as festas de fim de ano. Deixei a edição e finalização para o meio de fevereiro, o que me daria um mês e uma semana de filmagem. Com a disponibilidade de Marcelo para todas as filmagens deixei as fontes livres para sugerir os dias. A maioria sugeriu pela manhã e em dia úteis, pois estariam trabalhando nos ônibus enquanto faríamos as gravações.

Mesmo com a disponibilidade de Marcelo e a autorização para usar os equipamentos da Facom em qualquer dia (conquistado após a entrega do cronograma de filmagem), a gravação precisava de mais pessoas. A ideia era filmar com duas câmeras, a Sony E50 da Facom com planos abertos e uma DSLV para pegar mais closes e de outras perspectivas. Infelizmente não foi possível encontrar o microfone de lapela do Lab.AV. então o som foi

gravado através do microfone *boom*, o que dificultou em alguns momentos a captação de áudio e as filmagens nos ônibus.

No dia 09 de janeiro de 2017 fizemos a primeira gravação com Luan do Poesia em Transito. Na verdade, tratou-se uma gravação teste só eu e Marcelo com a câmera dele uma Canon T3i, que usaríamos em outras gravações. Filmamos uma apresentação de Luan declamando duas poesias autorais, com a câmera parada, no campus da UFBA em Ondina. Usamos muitas poesias e apresentações como transição, como a poesia *Normaltite* de Luan, que diz muito sobre a vida do artista de rua, e o cordel *Comrade da Morte* de Déi Ferreira .

A primeira gravação oficial aconteceu no dia 17 de janeiro com o cordelista Déi. Nessa gravação tivemos ajuda de Vinicius Leite Chukro, um amigo que trabalha com som e vídeo, que deu algumas dicas sobre a filmagem. Minha irmã, Ana Lícia Martins, também se prontificou a ajudar segurando o microfone *boom*. Nesse dia só pudemos usar a câmera Sony Z7 do Lab.AV, que é uma câmera mais usada para TV. Filmamos Déi cantando seu novo cordel no Campus da UFBA Ondina. Depois seguimos para as filmagens no ônibus.

Com essa primeira experiência percebemos a dificuldade que é filmar dentro do coletivo. Os motoristas e pessoas foram solícitos e nos deixaram entrar, mas o balanço do carro, a posição, das câmeras, do *boom*, acabou mudando a ideia inicial de não deixar parecer que estávamos filmando. Outra questão foi perceber a dificuldade em escolher em que ônibus entrar, os artistas não gostam de ônibus muito vazios, pois precisam de público, mas também um muito cheio complica a movimentação deles, pior ainda com os equipamentos de filmagem. Filmar nos ônibus proporcionou sentir como é trabalhar nesse ambiente, a solicitação para entrar, a relação com passageiros, as interferências sonoras da rua e no interior do carro, os movimentos do veículo no trânsito, as freiadas bruscas, as buzinas dos motoristas...

Alguns dias depois, no dia 20 de janeiro, fizemos nossa terceira gravação com o poeta e palhaço Igor Caxambó, que também aconteceu na UFBA Ondina. No dia estava acontecendo uma feirinha e resolvemos usá-la como cenário para a apresentação dele. A partir desse dia já usamos a Sony E50 e câmera de Marina Alfaya, uma amiga que foi filmar com a gente no dia. Como se trata de uma apresentação livre, sem seguir um roteiro ou modelo de entrevista, antes de começar a rodar eu fazia um resumo do que se baseava essa fala deles, sugerindo perguntas, depois ia ficar responsável pelo *boom*.

No dia 24 de janeiro, fomos até a casa do cordelista Déi no Bonfim. A partir dessa gravação, todas as filmagens foram feitas só por mim e Marcelo com os equipamentos da Facom. Para não gerar um efeito muito estático, com a câmera parada em um único plano, mesmo as apresentações passaram a ser feitas com a câmera na mão. Na casa de Déi gravamos nossa entrada em sua casa, e ele falando sobre sua história com a arte de rua, e sua importância, o mesmo faríamos alguns dias depois com Luan. Também gravamos outro cordel dele. Fizemos algumas imagens da rua na ponta de Humaitá e na igreja do Bomfim, onde ele apresentou o seu cordel.

No dia 24 de janeiro, fizemos uma filmagem no Pelourinho com a poetiza Bruna Silva. Na Praça da Cruz Caída (Pelourinho) indagamos ela sobre seu papel enquanto poeta militante, jovem e negra e sobre sua história com a poesia nos ônibus. Dois dias depois fizemos a gravação com um casal de músicos colombianos na barra. Eles fazem parte de um coletivo musical que sai viajando pela América latina, mas já estão há quatro anos em Salvador.

Infelizmente, o computador de Marcelo pegou um vírus que apagou vários arquivos, entre eles essas duas filmagens. Conseguimos remarcar outro dia de filmagem com Bruna e sua colega Maiara. Com os colombianos não foi possível refilmar, pois eles viajaram e depois já não havia mais tempo.

No dia 30, fizemos uma filmagem com Igor e seu colega Alexandre Varapau. Pegamos três ônibus com eles saindo da UFBA e indo para o Campo Grande e voltando. No dia 1 de fevereiro, voltamos ao Campo Grande para filmar Bruna e Maiara. Com elas pegamos dois ônibus e fizemos a apresentação na praça. Sugerimos que fosse num balanço do parque para dar informalidade e contrastar às falas delas com um ambiente mais de diversão da cidade.

Já estávamos quase sem tempo para mais filmagens, pois tínhamos que começar a editar, mas ainda faltava filmar com Luan e sua mãe a poetiza Luciana Estrela no ônibus. Fizemos essa filmagem no dia 7 de fevereiro na UFBA em Ondina. Por coincidência, Uri Menezes, também gestor do Poesia em Transito e Benjamim Sol, o filho mais novo de Estrela, participaram da gravação. Nesse dia, refilmamos a poesia *Normaltite* de Luan num dos prédios em construção da UFBA.

No nosso último dia de filmagem, dia 8 de fevereiro, fomos ao Campo Grande, mais especificamente ao passeio público, gravar com o rapper Marcos Cacequi, conhecido como Urbano Poeta e sua companheira Taíssa Cazumbá. Poderíamos continuar filmando os mesmos artistas e muitos outros, mas o tempo não permitiu, era preciso encerrar.

5. SOM

A parte de áudio foi o quesito mais complicado. Como a Faculdade de Comunicação não dispunha de um microfone de lapela, que ajudaria na captação da voz dos artistas dentro do ônibus, acabamos usando o microfone do tipo *boom* conectado a própria câmera- bem estilo som direto - que obtido em sincronismo com as imagens, e que se origina da situação de filmagem. Sem o gravador fica mais fácil na hora de editar considerando que som e imagem já estão sincronizados. Como ele é direcional, foi possível captar bem as falas dos artistas dentro do ônibus, o problema foi à movimentação com o cabo. Em vários quadros o microfone aparecia em consequência do pouco espaço dentro do veículo, e da ligação do boom com a câmera. Como usamos câmaras diferentes em algumas filmagens, o som ficou desigual, e na hora da edição foi necessário ajustar. Quanto aos outros efeitos de áudio, usei o recurso Off com as vozes dos próprios artistas em cima das imagens nos ônibus. Usei como trilha as músicas autorais dos artistas e o som do pandeiro foi o principal. Como os personagens dos palhações se tornaram o alívio cômico do filme, usamos um trecho da música de Raul Seixas, “Por quem os sinos doam”, como exemplificação, já que eles a recitam na filmagem.

3.3 EDIÇÃO E ROTEIRO

Iniciei junto com Marcelo a fase de edição no dia 9 de fevereiro de 2017 no laboratório de televisão e vídeo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Utilizei um Mac equipado com o programa de edição e montagem Premiere.

Assisti todos os vídeos duas ou mais vezes para iniciar o processo de decupagem, comecei apagando as imagens que não serviam, e pensando na sequência narrativa. Essa parte foi a mais complicada, pois como havíamos filmado muito, ficou difícil visualizar o filme como um todo. Começamos a editar por partes, e só no terceiro dia de edição consegui fechar um roteiro de montagem do filme. Com a ajuda dos técnicos de audiovisual, Carlos Eduardo e David Junior, pude ir aprendendo mais sobre o processo de edição, e iniciei os cortes secos.

Optei por começar de forma mais subjetiva com imagens da rua com as pessoas nos pontos, do ônibus. Em seguida uma tela preta e o nome do filme. Ao fundo a voz de alguém falando "gravando", e na mesma hora começa o som do pandeiro do cordelista Déi.

IMAGEM 1



Abertura do documentário, ônibus em movimento, mostrando qual o cenário principal, do que trata o filme.

IMAGEM 2



Outro cenário utilizado, o ponto de ônibus e a rua. Câmera na mão, em movimento entre as pessoas, dando a ideia que faz parte disso.

A música continua e aparecem imagens descontraídas dos personagens do filme, no cenário e enquadramento onde foram feitas as conversas. Foram selecionadas as melhores falas e momentos com vários cortes para ser usado depois.

IMAGEM 3



Poesia em Trânsito (Luan Gusmão, Benjamin Sol, Luciana Estrela, e Uri Menezes) no campus da UFBA em Ondina. Câmera parada e com utilização do zoom para dar closes durante as falas de cada um.

IMAGEM 4



Igor Caxambó e Alexandre Varapau no ponto de ônibus. As fala em plano médio, nessa abertura, plano aberto, também muito utilizado.

IMAGEM 5



Maiara e Bruna Silva no Campo Grande. As falas delas contrastam com a seriedade dos temas que discutem.

IMAGEM 6



Urbano Poeta (Marcos Cacequi) e Taíssa Cazumbá no Passeio Público, Campo Grande.

IMAGEM 7 - MONTAGEM



Dois planos de Déi Ferreira tocando seu cordel. Câmera na mão e utilização do close.

A escolha dessa abertura explicativa e com essa característica metalinguística foi inspirada pelos filmes do cinema verdade, a intenção é deixar claro que se trata de um documentário sobre esses artistas.

Logo que começamos a editar percebemos que havia um problema de continuidade por conta da transição de um personagem para outro, ou de um contexto para outro, como das falas dos personagens para as apresentações dentro dos ônibus. Decidimos usar as imagens dos ônibus, poesias e músicas como transição, cortes rápidos e *jump cut*, de maneira criativa e experimental.

O termo *jump cut* é traduzido como "salto" e consiste em montar dois planos de fragmentos da mesma tomada de cena (*raccord* em francês), eliminando uma parte dessa

tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois; ou de planos distintos, tornando evidente a descontinuidade essencial à montagem e conferindo visibilidade ao caráter artificial do todo produzido por meio do encadeamento dos planos. Dessa forma, o *jump cut* aparece como uma forma de interromper a continuidade que sustenta o cinema narrativo clássico, ao impor ao olhar do espectador a consciência do corte. O efeito visual é tocante, sobretudo no caso frequente em que o objeto está centrado em uma ou várias personagens estáticas, como é o caso descrito. Tem-se a impressão de que a personagem "salta" de repente, de maneira mais ou menos acentuada. Esse tipo de efeito foi introduzido no filme de ficção *Acrossado* (1960), de Jean-Luc Godard, e é considerado um dos elementos estilísticos dos "novos cinemas" da década de 1960.

IMAGEM 8 - MONTAGEM



Alguns dos planos usados nas filmagens nos ônibus com uso de cortes rápidos e sobreposição de imagens.

Usamos também o efeito tela preta e o uso de *fade-in* e *fade-out* que dá uma suavizada em algumas transições. Esses recursos foram utilizados para corrigir erros e imprevistos da gravação, evitar as falas muito longas e desconexas dos personagens, e situações repetidas.

IMAGEM 9



Filmagem entrando na casa de Luan, close na porta, bate na porta, o artista abre a porta, nesse caso meio desfocado para mostrar que somos bem vindos. Esse Recurso também é usado com o cordelista Déi.

IMAGEM 10



Plano na Casa de Luan Gusmão

IMAGEM 11



Poesia *Normaltite* de Luan no prédio em construção da UFBA Ondina. Para as poesias, músicas, cordéis dos artistas (os melhores momentos, que foram usados também como trilha sonora) foram usados recursos de forma poética, como o desfoque, o movimento da câmera, etc.

Também usamos muito a sobreposição do áudio, no caso as falas, com as imagens nos ônibus. Os closes nas mãos e livros das pessoas do ônibus, e também nos rostos dos artistas, foram usados dessa maneira. As vozes dos atores sociais funcionam como narração sem nem sempre descrever as imagens.

A narrativa decorre de maneira não linear, já que em si o documentário é polifônico (vários personagens e situações), mas ao mesmo tempo não tão fragmentada. Após a abertura seguimos com as melhores imagens e momentos dos artistas, para poder prender a atenção dos espectadores.

Após a finalização da montagem do filme, partimos para os ajustes de áudio e imagem. Na etapa final da edição, corrigimos as falhas de transição entre as imagens e começamos a fazer os efeitos e créditos.

16. PÓS-PRODUÇÃO

Com a finalização da montagem e da edição, começamos a parte da finalização. Optei por colocar o filme em DVD e em formato AVI. Não o colocamos inteiro na internet nesse primeiro momento, pois a ideia é colocá-lo em festivais ou buscar editais de veiculação ainda é real, e uma das exigências muitas vezes é que o filme não esteja em outra plataforma. As artes gráficas do filme, que incluem, a capa do DVD, assim como o cartaz e o título do filme foram feitas por amigos designer que toparam ajudar voluntariamente.

17. INVESTIMENTO

O projeto experimental em questão foi produzido com recursos próprios. Utilizei os equipamentos de filmagem disponíveis na Facom e contei com a ajuda de amigos fotógrafos e cinegrafistas para ajudar na produção de imagens. Então a despesa constou basicamente de gasolina pra se deslocar de carro com os equipamentos. Abaixo uma lista com os gastos:

ORÇAMENTO

- Transporte (gasolina e táxi) R\$100,00
- Gastos extras (alimentação, água, etc) R\$ 50,00
- DVD – RW (5) R\$ 24,50
- Impressão do memorial R\$50,00

-Impressão das capas e adesivos (5) R\$ 100,00

TOTAL R\$324,50

18. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o processo de confecção desse trabalho foi um desafio. Precisei de muita coragem e confiança para entrar em uma área nova e fazer um trabalho audiovisual em tão pouco tempo. A ideia fixa que tinha de fazer uma monografia me deixou “travada” na pesquisa e escrita do antigo projeto. Uma análise de cinema não estava me preenchendo naquele momento. Desde que entrei na Facom tive contato com as matérias de cinema, mais ligadas à parte de argumento e roteiro. Porém, conhecia muito pouco do documentário ainda. Em 2015 fiz um intercâmbio para a Université Paris Ouest Nanterre, que me deu ânimo para começar a estudar mais sobre o assunto e pensar em ideias de produzir.

Tenho fascinação pela cidade, pelas ruas, pelas interações sociais. Gosto muito de filmes antropológicos que tentam mostrar a sociedade. Desse apreço surgiu a ideia de fazer um documentário sobre arte em ônibus. É um tema inovador no aspecto de ser num veículo e não a arte de rua propriamente dita como já existem muitos trabalhos, inclusive festivais e até mesmo documentários, como pude constatar. Ao mesmo tempo é um texto jornalístico que conhece pessoas e constrói o seu perfil. Fazer esse produto foi como dar voz a essa arte e esses artistas para que, principalmente no contexto político atual, possam continuar atuando de forma a alegrar, conscientizar e trazer cultura para o dia a dia das pessoas. Esses indivíduos das cidades, que assim como eu estão sempre muito atrasados, apressados e estressados pra notar ou reconhecer a importância da arte de rua.

Em Paris, Rio ou em Salvador, existem pessoas que vivem da arte de rua, com manifestações artísticas ricas, polifônicas e plurais. Não se trata apenas, como declara Luciana Estrela, “de um serviço para a cultura”: estamos diante de importantes atitudes de resistência frente ao sistema, seja ele artístico-cultural, social ou político, além de fundamentais processos de expressão artística que precisam ser observados, respeitados e valorizados em nosso cotidiano tão sufocante e burocratizado. Salvador tem uma relação muito íntima com o ônibus, por esse ser ainda o nosso principal meio de transporte, notadamente das classes de baixa renda e estudantes. Isso possibilita uma expansão da visibilidade e respeito desses fazeres.

A ideia do nosso documentário não é fazer denúncia, ou propaganda, mas sim reconhecer no audiovisual, e também no cinema, uma forma de dar visibilidade a essas questões. Colocar a câmara no ônibus em movimento foi uma aventura. Você passa a ver aquele lugar que usa todos os dias de outra maneira, com um olhar de cineasta. Fazer o documentário abriu minha cabeça para a possibilidade de investimento nesse ramo do cinema: penso em fazer mais cursos, ter coragem de inscrever esse (e quem sabe outros trabalhos) em festivais. Buscar outras matérias, cursos, juntar com amigos que trabalham com isso, afinal esse foi um trabalho feito praticamente em dupla, e que deu certo.

19. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Pires de. Discurso Sobre o Poema Heróico. Manuscrito depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa). In: REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 2, n. 2, 2006

AZEVEDO, Gleydson Públio. A Revolução do Direto: Estudo sobre o Cinema Direto. 15 de dezembro 2011. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/a-revolucao-do-direto-estudo-sobre-o-cinema-direto/>> Acesso em: 14/12/2016

BAFFI, Diego Elias. Olha o palhaço no meio da rua: o palhaço itinerante e o espaço público como território de jogo poético. 2009. Unicamp. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284071>> Acesso em: 22/12/2016

CAMARGO, Eduardo. Trabalho nas ruas ajuda a conseguir outras propostas. 15 de maio de 2012 Disponível em: <<http://blogartistaderua.blogspot.com.br/>. Acesso em: 16/01/2017> Acesso em: 10/12/2016

COSTA, José Manuel. A obra aberta de Jean Rouch, In. Costa, José Manuel; Oliveira, Luis Miguel. Catálogo Jean Rouch. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2011, pp. 9-22.

DA-RIN, Sílvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Cap. 1, 2, 3,4 e 8. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FERREIRA, Maria Alice. Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea. 2010 GT de História da Mídia Audiovisual e Visual. In: VIII Encontro Nacional de História da Mídia. Universidade Nove de Julho / SP.

Lima, Érico Oliveira de Araújo. 2016. “Caminhos e resistências de uma montagem nuclear”. In Atas do V Encontro Anual da AIM, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 271- 279. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

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

MARICATO, Ermínia. MetrÓpole, legislação e desigualdade. In: Estudos Avançados 17 (48), 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n48/v17n48a13.pdf>> Acesso em: 23/01/2017

MATERIA, Toda. Poesia Marginal. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/poesia-marginal/>> Acesso em: 22/01/2017

MIOTTA, Marlí. A VOZ E O SENTIDO: POESIA ORAL EM SINCRONIA. In: Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL ISSN 1980-4504 São Paulo: Editora Unesp, 2007. 411p.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 5ed. Papyrus Editora. 2012

OLIVEIRA, Cleber José de. A poesia contemporânea do rap: entre o eu (individual) e o nós (coletivo). In: Terra Roxa e Outras Terras, Revista de estudos literários. UFGD. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol23/TRvol23b.pdf> Acesso em: 26/01/2017

PAULA, Tadeu Paschoal de. Violão de rua: canto de uma utopia romântica. 2009. 145 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91531>>. Acesso em: 22/01/2017

PUCCINI, Sérgio. ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO: Da pré-Produção à pós-Produção. PAPIRUS, Campinas, 2009

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas Afinal o Que e Mesmo Documentário?. Senac. São Paulo. 2008.

REIS, Demian Moreira. Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria. 2010. 312 f. Teses de Doutorado - Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9257>> Acesso em: 06/12/2017

RIBEIRO, Marcelo. O Jump Cut Segundo Comolli. 06 de dezembro de 2013. Disponível em: <<https://www.incinerrante.com/textos/o-jump-cut-segundo-comolli#axzz4HRo7lsYI>> Acesso: 10/03/2017

ROSAS, Ricardo. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação? Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas> Acesso em: 09/01/2017

ROSENFELD, Jean-Marc. “Filmar: uma reconversão do olhar”, In. Do filme etnográfico à antropologia fílmica. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, pp. 43-54.

ROSENSTONE, Robert. Capítulo 5 Documentário In: A historia nos filmes /Os filmes na historia.

ROUCH, Jean. A câmara e os homens, In. Costa, José Manuel; Oliveira, Luis Miguel. Catálogo Jean Rouch. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2011, pp. 61-79.

RUA, Artista na. Artista na Rua. Textos: Origem da Arte de Rua; Importância da arte para a cidade; Responsabilidade social do artista; Liberdade de expressão; Literatura de Cordel. Disponível em: <<http://www.artistasnarua.com.br/textos>> Acesso em: 20/01/2017

SOUZA Alda Fátima. Da Imagem à Cena: o palhaço fotógrafo e o registro do circo-teatro. In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 148-166, jan./abr. 2014. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso: 22/01/2017

Vários autores. Sobre fazer documentários. – São Paulo : Itaú Cultural, 2007.

Filmografia:

Acossado, Jean- Luc Godard (1960) – 1h30

A Arte Urbana, Otávio Souza, Bruno Armelin e Marcel Costa (2015)

A casa dos Mortos, Debora Diniz (2009) – 24min

Crônicas de um Verão, Jean Rouch e Edgar Morin (1961) – 1h30min

Edifício Master, Eduardo Coutinho (2002)- 1h50min

Estamira, Marcos Prado (2004) – 2h

Malabares- A Arte Circense de Rua, Matheus Buranelli (2015) – 5min

Nanook- O Esquimó, Robert Flaherty (1922) – 1h19min

Um homem com uma câmera, DzigaVertov (1929) -1h20min

Primary, Richard Leacock (1960) – 1h

Saltimbancos - O Artista na Rua, Camis Garcia (2015) – 9min

Titicut Follies, Frederick Wiseman (1967) – 1h24min

Crisis, Richard Leacock(1963) – 1h35min