

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA

COLEGIADO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

ANDRÉIA ELIANE DE ALMEIDA ANDRÉ

PATRICK OLIVEIRA MENDES

PAULO CÉSAR PONTES DE MACEDO

THAMIRES ALMEIDA SANTOS

DOCUMENTÁRIO
VIOLA ENCANTADA

Vitória da Conquista

Agosto de 2014

ANDRÉIA ELIANE DE ALMEIDA ANDRÉ
PATRICK OLIVEIRA MENDES
PAULO CESAR PONTES DE MACEDO
THAMIRES ALMEIDA SANTOS

DOCUMENTÁRIO
VIOLA ENCANTADA

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção do título de licenciados em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, sob orientação da professora Mônica Medina Santos Almeida Neves.

Vitória da Conquista
Agosto de 2014

À nossas inspirações Maya Almeida Takiya e Anita Coutinho Macedo, pela compreensão nas ausências, à Leilane Coutinho, Carlos Takiya e Delvanei Santana, pelo amor e dedicação incondicional que nos impulsionou, à Antônio Carlos Aguiar dos Santos e Ercília de Souza Almeida Santos, pelo carinho e estímulo na trajetória do curso.

AGRADECIMENTOS

À pequena grande mestra Mônica Medina Santos Almeida Neves, pela generosidade e dedicação ao trabalho do grupo, por nos mostrar que o impossível é realizável com imaginação e criatividade.

Aos pais: Yolanda Almeida e Benedito André, que ensinaram o valor da dedicação e do conhecimento; Antônio Carlos Aguiar dos Santos e Ercília de Souza Almeida Santos, pelo carinho e compreensão ao longo do processo de execução do trabalho; João Alves de Macedo e Anita Pontes de Macedo, *in memoriam*, pela condução amorosa no caminho da arte; Eronildes César Mendes da Silva e Maria José de Oliveira Mendes, pelo apoio constante no decorrer da trajetória.

Aos familiares: Jean Carlo Almeida Santos, Tânia, Telma e George Macedo e Emanuele de Oliveira Mendes pelo apoio recebido durante o trabalho.

Aos músicos e contadores de causos que participaram do documentário alvo do trabalho: Xangai, Evandro Correia, Edigar Mão Branca, Papalo Monteiro, Geslaney Brito, Gutemberg Vieira, Gil Barros, Edilson Dio, Nagib, Dirley Bonfim, Anselmo Siqueira, Dinho Oliveira, Élder Oliveira, Dorinho Chaves, Paulo Macedo, Marta Moreno, Kell Lira, Nadinho, Sadi, Alisson Menezes, Marcísio Bahia, Paulo Gabiru, Paulo Mascena, Alex Baducha, Caio Barros, Gil Barros, Igor Murilo, kelef Barros, Paulo Barros, Duda Bastos, Cleide Santos, Jean Cláudio, Sr. Hildebrando Oliveira, Vitorino Cunha, Mano di Sousa, Sadi, pela generosidade, doação artística, por disponibilizar suas canções e histórias à realização e divulgação do filme. À secretária de Cultura de Vitória da Conquista, na figura do secretário de cultura Nagib e Carlos Moreno, pelo apoio e suporte ao projeto.

Aos artistas plásticos Victória Vieira, Marcelo Freitas e Adriano Siqueira pelos objetos de arte elaborados para a direção de arte do documentário.

À Dida, responsável pelo Teatro Carlos Jehovah, pela paciência e apoio técnico nas gravações dos depoimentos, Tereza Barros pelo suporte à produção.

À Carlos Takiya e Leilane Coutinho, pelos conselhos e apoio irrestrito no decorrer do processo.

Aos colegas de curso Anderson Cleiton Vieira e Maria Andréia dos Santos, pela assistência e trabalhos nas gravações do filme.

Ao diretor da Produtora de Vídeo da UESB, prof^o Carlos Alberto Andrade Freitas, prof^o Ripe, pelo suporte de equipamentos e apoio ao trabalho.

A todos os amigos que apoiaram o projeto direta ou indiretamente.

“Não há artifício capaz de esconder, aos olhos da câmara, aquilo que existe ou não existe numa alma.”

F.W. Murnau

“O Cinema age, em primeiro lugar, na pele das coisas, na epiderme da realidade.” Antonin Artaud

RESUMO

A cidade de Vitória da Conquista, na Bahia, concentra um número considerável de expressões artísticas ligadas às tradições da cultura popular, dentre elas as Violadas e Contação de Causos. Na década de 1980, era frequente o encontro de músicos e artistas em torno das composições musicais e da tradição oral de se contar causos, porém, dadas as demandas do consumo cultural influenciado pela mídia de massa, hoje apenas um pequeno grupo social preserva esses hábitos. O documentário Viola Encantada, relaciona os depoimentos dos integrantes remanescentes das Violadas e contação de causos, à questões como a manutenção da cultura popular na área rural e urbana da cidade, à formas de transmissão desses costumes às gerações futuras, à influência dos meios de comunicação de massa na uniformização do consumo dos produtos culturais populares, as expectativas, esperanças e experiências pessoais dos artistas envolvidos no processo.

Palavras Chave: Violadas, Contação de Causos, Cultura Popular, Preservação de Saberes.

ABSTRACT

The city of Vitória da Conquista, in Bahia, concentrates a considerable number of artistic expressions linked to the traditions of a popular culture, among them the traditions of singing viola and story-telling. In the 1980s, it was often the meeting of musicians and artists around the musical compositions and the oral tradition of telling stories, however, given the cultural demands of consumption by mass media, today only a small group preserve these habits. The Viola Enchanted documentary exposes the testimony of the remaining members of singing viola and story-telling, issues such as maintenance of popular culture in rural and urban area, ways of transmission of these customs to future generations, the influence of the massification caused by mass media about consumption of popular cultural products, expectations, hopes and personal experiences of the artists involved in this process.

Keywords: Singing Viola, Story-Telling, Popular Culture, Preservation of Knowledge.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 08 |
| 1.1 OBJETIVO GERAL | 10 |
| 1.2 OBJETIVO ESPECÍFICO..... | 10 |
| 2 DOS DIREITOS CULTURAIS À REALIDADE | 11 |
| 2.1 A MÚSICA POPULAR – A VIOLA E O VIOLÃO NAS TRADIÇÕES POPULARES.. | 15 |
| 2.2 A CONTAÇÃO DE CAUSOS..... | 19 |
| 2.3 A HISTÓRIA ORAL COMO ESPELHO DE VIVÊNCIAS | 20 |
| 2.4 POR QUE LEMBRAR?..... | 21 |
| 2.5 DA CULTURA POPULAR À DIFUSÃO MIDIÁTICA..... | 23 |
| 2.6 O DOCUMENTÁRIO COMO REGISTRO DOS SABERES LOCAIS | 30 |
| 3 REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA..... | 32 |
| 3.1 DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E ASSISTENTE DE DIREÇÃO – ANDRÉIA ANDRÉ ... | 33 |
| 3.2 DIREÇÃO DE ARTE – THAMIRES ALMEIDA | 36 |
| 3.3 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA – PATRICK MENDES | 38 |
| 3.4 DIREÇÃO GERAL E DIREÇÃO DE SOM – PAULO MACEDO..... | 42 |
| 3.4.1 SONOPLASTIA DO DOCUMENTÁRIO VIOLA ENCANTADA | 46 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 48 |
| 5 REFERÊNCIAS | 50 |
| ANEXOS | 53 |

INTRODUÇÃO

Vitória da Conquista, situada na Mesorregião Centro-Sul da Bahia, é considerada a terceira maior cidade do estado com uma população de mais de 300.000 habitantes. É conhecida como a capital regional de uma área que abrange aproximadamente 80 municípios do estado da Bahia e alguns do estado de Minas Gerais, isto é, próximos à divisa entre esses dois estados.

Muito embora a cidade conserve traços importantes de sua história, incrustados em seus modelos arquitetônicos ainda presentes, na arte, notadamente a música, bem como nas expressões dos personagens que antes a construíram e que ainda hoje a constroem, Vitória da Conquista, a despeito de tantas outras cidades nas sertanias do Brasil, sofre com a perda gradativa de suas identidades e manifestações culturais.

Considera-se que o patrimônio imaterial de uma comunidade muitas vezes é preservado através da oralidade, transmitido de geração em geração, por meio das crenças, causos, lendas e narrativas a este relacionados, e conseqüentemente a transformação no cotidiano dos membros da sociedade local altera e por vezes descaracteriza esses conhecimentos. Por esta razão, faz-se necessário, cada vez mais, o registro dos saberes de seus membros para a preservação desses bens insubstituíveis.

Para tanto, o reavivamento dos termos associados à cultura popular, contemporaneamente deve fazer uso das novas tecnologias de comunicação, dentre as quais o audiovisual, uma das mais eficazes, dado o poder de abrangência.

O estudo acerca das manifestações culturais na cidade de Vitória da Conquista revelou uma grande ocorrência de Cantorias de Viola, ou Violadas, reuniões de músicos cujo mote é a utilização da viola e do violão na melodia para acompanhar as canções, sejam elas frutos de poesia elaborada nas letras ou repentes, que denotam o apego à cultura popular e a arte como ação coletiva, que evidencia a interação na vida social enquanto processo de “fazer coisas juntos” (Becker, 1977; p. 205)¹.

Assim, a ocorrência das violadas no presente, visto a formação de gosto imposta pela mídia, sobretudo aquelas ligadas à comunicação de massa, as quais o gênero cantigas de viola não abrange, a simples sobrevivência desse termo na cultura popular local, revela o seu enraizamento antropológico e social.

O enfoque desse trabalho é o registro audiovisual das violadas que ocorrem na cidade

¹Becker, Howard S. “Doing things together” In: Uma Teoria da Ação Coletiva. Zahar, 1977.

de Vitória da Conquista, tanto na área rural quanto na zona urbana, por meio de documentário, evidenciando os aspectos dinâmicos da manutenção das tradições populares por meio da música, além dos causos, que eventualmente sempre surgiram associados a este fenômeno.

A preservação cultural da comunidade dá-se pela transmissão dos saberes, hábitos, costumes e tradições, transmitidos através das gerações. Na atualidade, porém, é inegável a perda desses valores devido à influência dos meios de comunicação e da mídia de massa, dentre outros fatores, que acabam por promover uma homogeneização nas escolhas e na formação de gosto, uma descaracterização cultural e, por conseguinte a subvalorização dos gêneros autênticos como as violadas e a contação de causos.

Tradicionalmente, o encontro de cantadores que utilizam a viola e o violão como instrumentos sempre ocorreu em Vitória da Conquista, agregando tanto músicos locais quanto de outras regiões, bem como a narrativa de causos diversos por esses, sem que a preservação fosse o enfoque primordial, interessava-os o fazer artístico.

A viola e o violão, oriundos da guitarra latina, chegaram ao Brasil com os colonos portugueses e espalharam-se pelo país. Estes instrumentos foram construídos com as madeiras da terra, como o jacarandá e receberam a denominação de viola caipira, violão dentre outros, sendo que nas primeiras décadas do século XX, estudiosos apontaram também uma importante diferenciação entre os usos dos mesmos nos meios urbano e rural. Para Gilberto Velho (2006), a literatura sobre a viola e o violão até o último século ficou limitada aos trabalhos de folcloristas, o que justifica sua vinculação à cultura de origem popular.

Muito embora haja distinção na nomenclatura, viola caipira, viola sertaneja, viola cabocla, viola nordestina, alaúde dentre outras, os instrumentos sempre são associados à tradição e a preservação da cultura do país, denotando seu poder simbólico, assim como os causos executados pelos cantadores que, pululam o imaginário nacional.

Mas então, por se tratar de instrumentos historicamente tão significativos, como se processam os mecanismos que os tornaram “marginais”? Por que a transmissão dessa tradição é quase nula atualmente? Como se analisa a diminuição dos ritos onde a utilização dos instrumentos é obrigatória?

As práticas culturais alteram-se com o passar do tempo, igualmente pelas demandas e transformações sociais, o que justifica a presença de movimentos como o das violadas a grupos restritos, sem que haja prejuízo à qualidade dos produtos por eles elaborados. Embora sua importância não esteja apenas reduzida a manifestações artísticas como a música, por certo se encontra mais ligada à necessidade da preservação dessas raízes e tradições.

Os encontros de cantadores, músicos e artistas é, portanto, fundamental para o

reavivamento dessas tradições, para a manutenção desses saberes e, sobretudo para o resgate de uma arte muitas vezes engavetada pela contemporaneidade, a fim de que a cultura popular não seja subjulgada nos processos de homogeneização de gostos e a conseqüente perda das identidades locais.

A cultura viva se expressa através dos autores envolvidos nos processos de preservação dos fazeres artísticos, assim a música produzida em Vitória da Conquista é um dos maiores exemplos dessa resistência, por conseguinte, o documentário “Viola Encantada” se propõe em expor audiovisualmente um recorte dessa realidade, ou seja, dos violeiros da urbe acima citada e municípios do entorno enquanto celeiro de talentos no campo da arte. Ainda que os artistas apresentados no documentário relembrem de momentos pontuais em suas carreiras, sobretudo dos anos 80 e 90 através da intensa participação em festivais, é de fundamental importância ressaltar que esta pesquisa não está baseada no estudo da memória, suas questões teóricas, enfim, não há aqui a busca pela compreensão dos atos mnemônicos e como estes se processam.

1.1 OBJETIVO GERAL

- Produzir um documentário enfocando as violadas e contação de causos inseridos nas celebrações locais enquanto elementos que compõem a preservação do patrimônio imaterial da comunidade de Vitória da Conquista.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Apresentar as violadas e contação de causos realizados em Vitória da Conquista, a partir do encontro de músicos e artistas locais;
- Construir um panorama das experiências dos artistas a partir das recordações desses encontros;
- Demonstrar a importância da manutenção dessas tradições para a cultura popular local;
- Contribuir para o desenvolvimento do panorama da cultura local.

2 DOS DIREITOS CULTURAIS À REALIDADE

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, criada em 1948, após a Segunda Guerra Mundial, traz no artigo XXVII, alínea 1, o texto que aborda os direitos culturais, nos quais situam-se os bens objeto do trabalho: “Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios.”²

Se todas as pessoas devem poder se exprimir, criar e difundir seus trabalhos no idioma de sua preferência e, em particular, na língua materna; todas as pessoas têm o direito a uma educação e uma formação de qualidade que respeitem plenamente a sua identidade cultural; todas as pessoas devem poder participar da vida cultural de sua escolha e exercer suas próprias práticas culturais, desfrutar o progresso científico e suas aplicações, beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que sejam autoras, do que decorre então a perda dos elementos da cultura popular, considerando-se a liberdade de ações e escolhas garantidas pelos direitos humanos?

Os direitos culturais são uma ampliação dos direitos humanos e remetem-se diretamente à liberdade dos membros componentes de uma sociedade, são definidos como direitos de um só indivíduo ou de um coletivo em exercer e vivenciar atividades culturais como processo vivo e dinâmico.

Podem-se estabelecer dois grandes núcleos de direitos: o primeiro são as Artes e o segundo o núcleo que abrange a Memória e o fluxo de saberes, o que dispõe as manifestações de cunho popular e tradicional numa tênue margem entre a manutenção e o esquecimento oriundos da modernidade.

Outro fundamento relevante quanto à importância dos bens culturais está presente na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) de 2001, que versa sobre o esforço em promover o respeito e a valorização da diversidade cultural no mundo como uma das maiores riquezas da humanidade e que representa um grande crescimento a respeito dos cuidados com a preservação e difusão dos elementos da cultura, enfatizado pela Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais.

De acordo com o texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006 e promulgado sob Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007, a Convenção sobre a

² Declaração Universal dos Direitos Humanos. Adotada e proclamada pela resolução 217 A (III) da Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948.

Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005, que é válida no Brasil, dispõe que a diversidade cultural é um patrimônio comum, a ser valorizado e preservado em benefício de todos e reconhece-se, assim, a importância dos conhecimentos tradicionais como fonte de riqueza material e imaterial de um povo, denotando a tomada de consciência sobre a importância global dos elementos culturais aos quais se associam as violadas e contação de causos, bem como a preservação dos mesmos como fonte de riqueza e verdadeira expressão da comunidade cultural.

A Constituição Brasileira de 1988 (art. 215) garante a todos o pleno exercício dos direitos culturais (art. 215), apontando como direitos culturais as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas, o que, grosso modo, trás à tona a questão de qual conceito de cultura poder-se-á reportar para uma aproximação da materialidade do objeto de estudo do trabalho.

A especialista independente no campo dos direitos culturais Yvonne Donders (2011), que atua no Conselho dos Direitos Humanos das Nações Unidas, composto de representantes de 47 Estados, eleita para auxiliar os Estados a melhor promovê-los e protegê-los, define cultura como “ [...] equivalente a produtos culturais, tais como arte e cultura, ou de maneira ampla como um processo ou modo de vida que inclui língua, religião e costumes.” Então, à medida que o processo cultural avança no tempo, as transformações decorridas quanto ao desgaste ou esquecimento de elementos tradicionais de uma dada cultura estariam associadas à própria evolução da difusão dos produtos culturais e a massificação dos meios de comunicação de massa, como fatores da descaracterização dos costumes de um povo.

Considera-se que antropologicamente os indivíduos, assim como seus propósitos, ações e contextos, são culturalmente moldados, o que justificaria a marginalização de determinados elementos culturais frente à imposição de gostos de origem midiática, ou o simples esquecimento e abandono das práticas relativas a estes, dadas às demandas históricas de um povo. Há que se analisar questões temporais, visto que, cada momento histórico tem ocorrências e estilos próprios e na área da música e suas manifestações, torna-se latente o abandono de um estilo, em favor do outro, revelando assim a volatilidade deste setor, através de preferências e gostos, dada a tendência atual a homogeneização das culturas, que provoca perdas de seus componentes tradicionais.

Mas se a perda dos elementos da cultura está diretamente associada à evolução do processo histórico ao qual os bens culturais estão submetidos, também é nele que reside a necessidade do resgate, e neste aspecto destacam-se iniciativas como a criação da SPHAN (Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) por decreto presidencial em 1937,

subordinada ao Ministério da Cultura e Saúde e que posteriormente deu origem ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) cuja ação desde então está vinculada não apenas à preservação do patrimônio, mas também aos bens culturais, como tange o decreto nº 3.551 de 13 de janeiro de 1937, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, dos quais fazem parte as produções da cultura tradicional e regional, dentre as quais se inserem também as violadas e a contação de causos.

A aproximação dos termos cultura popular com a noção de patrimônio demonstra a importância das violadas para as representações genuínas da comunidade alvo do documentário, rodado na cidade de Vitória da Conquista, onde parte de suas tradições ainda se mantêm vivas, à revelia das demandas contemporâneas, cultivando sua diversidade cultural, bem como, a percepção de que as violadas e a contação de causos são parte dos bens culturais da cidade, o que salienta sua relevância, para Santos (2002,pg.76) esses bens culturais “...são parte da vida cotidiana de distintos seguimentos da sociedade brasileira, produzidos pelo povo e, nessa condição, são considerados fonte de autenticidade.”

A Cultura como forma de manifestação de um povo o une identitariamente e é transmitida através das gerações, dos produtos culturais, da transmissão dos saberes, por suas produções materiais e imateriais, relaciona-se diretamente ao caso específico, das violadas e da contação de causos, que ainda sobrevivem, porém restritos a pequenos grupos da comunidade, nos rituais das celebrações que ocorrem de forma espontânea e natural e mantêm-nas como elementos do presente.

Contudo, se a perda ou esquecimento de aspectos relevantes de um grupo social ocorrem no campo da manutenção de seus valores e tradições, não estaria este grupo sujeito a perda de suas referências culturais? A um empobrecimento cultural?

A pobreza cultural decorre da escassez de referências culturais as quais a comunidade deveria ter acesso, e a recusa da mesma, fruto da homogeneização produzida pelos meios da mídia de massa, promove consequências para além do indivíduo afetado, também às comunidades às quais ele pertence (comunidade cultural, família, nação), as gerações futuras, ao ambiente como um todo, o que requer ações de uma resistência e evocação dos saberes que possam auxiliar na manutenção das características culturais. Haveria então uma associação entre a elaboração de produtos ou bens culturais e a mercantilização dos mesmos, produzindo um achatamento e estreitamento nas escolhas, visto o perfil dos produtos de cunho tradicionais como as violadas que, não pertencem aos gêneros musicais explorados pelo mercado de consumo e divulgação da música.

Contemporaneamente, justifica-se a preocupação em buscar a preservação desses bens

e saberes pela patrimonialização, que se apresenta como uma estratégia de sobrevivência de tais valores, numa busca de ativar as memórias passíveis de caírem no esquecimento.

Sendo assim, a valorização do patrimônio local de uma comunidade favorece sua proteção e reconhecimento, além de propiciar uma revitalização, que auxilia o seu desenvolvimento. Segundo HERMET (2002, p.85), “A cultura saía de um longo ostracismo, pois durante décadas havia sido considerado mais como um fator capaz de paralisar a mudança do que como um possível ponto de apoio do desenvolvimento.”

A ruptura no padrão das hierarquias do desenvolvimento possibilitou que sociedades menos desenvolvidas tomassem posse de elementos de sua identidade, pudessem se reconhecer nela e organizassem o seu patrimônio coletivo como capital social, portanto, a reavaliação dos bens produzidos na comunidade local deve ser feita por seus membros, numa noção de pertencimento e memorização que, sobretudo promove o desenvolvimento para além dos padrões comerciais impostos pelo mercado.

No contexto do mercado, representado aqui pela rede midiática, vê-se que os bens culturais são nivelados como produtos mercantilizáveis e não enquanto símbolos ou bens imateriais, perdendo a relação de reciprocidade e afeto, comum aos membros de uma mesma comunidade sociocultural, cabe aos indivíduos da comunidade a articulação entre a preservação desses bens e o uso enquanto produtos culturais, ou seja, manter seus laços com a memória sem que haja prejuízo ao desenvolvimento econômico advindo da produção artística.

Muito embora os fatores que determinam o uso dos bens culturais como bens de consumo, de acordo com os interesses do mercado produtor de capitais, associado à mídia de massa, por sua vez direcionada a multidões padronizadas, detentora de um poder de homogeneização indiscutível contemporaneamente e dada à força dos meios de comunicação, ainda prevaleçam, não são o único fim para o desenvolvimento e manutenção cultural.

A busca dos elementos de preservação e difusão dos bens culturais, enquanto patrimônio, são esperanças de perpetuação de manifestações autênticas de um determinado grupo, como ocorre na comunidade de Vitória da Conquista, com a realização das violadas tradicionais numa constante ressignificação dos bens culturais para sua efetiva transmissão às novas gerações.

Entende-se que o patrimônio cultural da região e os bens culturais aos quais pertencem as violadas e a contação de causos alcançam o presente, sem perder suas raízes históricas, e funcionam como um elemento de ligação entre ambos e lhes confere autenticidade, configurando-se como um dos importantes elementos de manutenção e propagação de uma cultura viva entre os indivíduos dos grupos que a compõe.

Se a perda de elementos da cultura popular decorre da imposição de gostos advindos da mídia de massa, que tende ao nivelamento ou homogeneização da cultura e os estudos sobre o patrimônio imaterial se restringem a documentos, como visto no trecho da citação abaixo, torna-se crucial o registro desses bens imateriais para sua reinserção no meio, pois estes estão para além da noção do termo patrimônio, incorporados no imaginário dos indivíduos sociais, e numa dinâmica que ultrapassa o campo da pesquisa.

Longe do didatismo ou da imposição, o que se pretende é elucidar a permanência da violada como aspecto vivo da cultura popular na atualidade, na permanência dessa memória que, muito embora não faça parte de um gênero divulgado pela mídia e esteja condenada à máscara do folclore, mantém-se viva através do esforço de músicos, cantadores e artistas que a preservam, bem como dos causos declamados ao som de violas e violões nas celebrações.

2.1 A MÚSICA POPULAR – A VIOLA E O VIOLÃO NAS TRADIÇÕES CULTURAIS

Segundo José Ramos Tinhorão (1998) “A cultura é a reunião de várias culturas correspondentes à realidade e ao grau de informação de cada camada que a mesma sociedade divide.”, no Brasil, onde a diversidade cultural é achatada pelos produtos da indústria cultural, oriunda da dominação não apenas da cultura da elite, mas, sobretudo da dominação estrangeira e da imposição de gostos gerado pela mídia de massa, elementos culturais como as tradições populares, representadas aqui pela música regional tornam-se cada dia menos expressivas enquanto produto de consumo e conseqüentemente são subjugadas ao esquecimento.

Historicamente, a música tem sido um elemento importante na constituição do povo brasileiro, na formação do país os instrumentos eram utilizados pelos jesuítas como criador de vínculo com os índios nativos das terras brasileiras. As comemorações religiosas como o Corpus Christi segundo as cartas dos próprios jesuítas, redigidas pelo padre Serafim Leite ³, tinham o uso de instrumentos e músicas de caráter popular que, lhes conferiam o gênero de folia, como a viola, pandeiro, o tamboril e a flauta.

Porém, a igreja isolou as manifestações populares apenas às celebrações de rua, como as folias de reis, nos ritos litúrgicos manteve a execução apenas do repertório erudito europeu, conforme a orientação do Santo Ofício da Inquisição na primeira visita ao Brasil (1591-1593)

³Padre Serafim Leite, membro da Companhia de Jesus no Brasil, responsável pela catequização e educação no Brasil colônia, na pág. 129 do vol. I das Cartas dos Primeiros Jesuítas.

no final do séc. XVI.

Na Informação da Bahia, o padre José de Anchieta tece uma crítica feroz sobre a sociedade de engenho, da qual aos filhos tudo se dá em festa, cantar e folgar⁴. A música popular, portanto foi considerada profana e como tal proporcionava àqueles que a praticassem punições como correntes pressas aos pés e prisão domiciliar, tratamento dado aos considerados loucos.

[...]o vigário português da igreja de São Lourenço [...] contava que por volta de 1588, ouviu um cristão novo de nome João Dias cantando [...], que a única forma de dête-lo era da-lo como doido e prende-lo em casa, com correntes nos pés, como se fazia com os loucos de verdade. (TINHORÃO, 1998, p. 46)

Assim, quando consideramos a trajetória da cultura popular na época dos primórdios do país, temos a imersão de valores como a presença da música popular nas manifestações e gosto popular, numa tentativa desde os primórdios da sociedade brasileira, de buscar sua perpetuação, como aspecto vivo da primeira comunidade urbana nacional.

Em Salvador e comunidades oriundas do Nordeste brasileiro, constituintes das primeiras noções de identidades nacionais e culturais que historicamente temos notícia no país, a retaliação da colonização européia através da igreja utilizou de todo o poder do colonizador para minimizar e subjugar as manifestações populares ao plano do profano, proibindo e conseqüentemente relegando-as ao plano do esquecimento, poderíamos dizer que, desde os primórdios da sociedade nacional instituiu-se a tentativa de predomínio da cultura relativa à civilização dominante sobre os colonizados. A cultura popular da música no Brasil, portanto, já surgiu rompendo barreiras como a exclusão frente as tradições européias.

Nos idos do séc. XVII, em território nacional, a figura de Gregório de Matos, célebre poeta luso-brasileiro, tem-se notícias de composições feitas para serem acompanhadas pela viola, como versos de música popular urbana⁵ :

“Um cruzado pede o homem,
Anica, pelos sapatos,
mas eu ponho isso à viola
na postura do cruzado:
Diz, que são de sete pontos,
[...]

⁴Informações e Fragmentos Históricos do padre Joseph de Anchieta, S.J.(1584-1586) Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1896, p. 37.

⁵Das seiscentas composições em versos de Gregório de Matos, ente os trabalhos de Portugal, Bahia, Angola e Pernambuco, apenas duzentos e sete constituem sonetos e não convidam à musica. Tinhorão, José Ramos in História Social da Música Popular Brasileira, p. 58

na banza dos meus sentidos
 pondo-me a viola em cacos,
 [...]
 Porém como já conheço,
 que o teu instrumento é baixo,
 e são tão falsas as cordas,
 que quebram a cada passo,
 Não te rasgo, nem ponteio,
 nem te ato, nem desato,
 que pelo tom que me tanges,
 pelo mesmo tom te danço.⁶
 (MATOS, Gregório, APUD Tinhorão 1998.

Segundo Tinhorão (1998), o poeta fazia uso do duplo sentido das palavras, ao dizer que não rasga nem ponteia o instrumento, refere-se ao toque popular do rasgado sem preocupação com a marcação na qual ao se apertar as cordas da viola varia-se o tom do instrumento, denotando a finalidade dos versos ao acompanhamento da viola, além de seu conhecimento musical.

De Gregório de Matos até hoje traços fundamentais da cultura foram perdidos, desde os primórdios da sociedade brasileira a presença das canções de origem popular e o uso da viola como acompanhamento foram constantes, porém no decorrer do processo histórico, a influência dos meios de comunicação e a predominância de caracteres de origem estrangeira, pontos cruciais de permanência da identidade nacional foram perdidos e partes fundamentais das tradições populares, principalmente da música foram substituídas por elementos externos à nossa cultura, ou, trocados por produtos de uso comercial, causando a descaracterização das identidades culturais e subsequentemente o esquecimento das tradições populares, o que *a priori* gera o empobrecimento das comunidades regionais.

[...]do ponto de vista cultural e ideológico tal realidade de dominação econômica traz para o povo dependente uma consequência cruel: é que, ao desenvolver uma ideia de modernidade e de universalidade (quando se sabe que o que se chama de universal é o regional de alguém imposto para todo mundo) o som importado leva os consumidores nacionais ao desprezo pela música de seu próprio país, que passa então a ser julgada ultrapassada e pobre, por refletir naturalmente a realidade do subdesenvolvimento. (TINHORÃO, 1998, p. 13)

Assim, o empobrecimento cultural não está vinculado a fontes criadoras da cultura local, mas, sobretudo a propagação das criações artísticas, uma vez que, os acessos aos produtos culturais colaboram para sua penetração em diferentes níveis e a transmissão dos mesmos pela oralidade, tornando-os capazes de participarem dos gostos adquiridos pelos

⁶ Obras Completas de Gregório de Matos, cit., vol VI, pp. 1452-3, APUD Tinhorão 1998.

indivíduos sociais.

A partir desse panorama geral, pode-se entender o processo das origens da música brasileira, desde a primeira formação urbana em Salvador, como um movimento fadado a disputas constantes entre o que é produzido e o que chega à sociedade contemporânea representado pela grande mídia a qual, geralmente, não interessa produtos regionais, que expressam a cultura genuína de uma localidade.

A viola e o violão, instrumentos oriundos da guitarra latina que chegaram ao Brasil com os colonos portugueses e se espalharam pelo país, construídos com as madeiras da terra, como o jacarandá, recebendo a denominação de viola caipira, violão dentre outros, nas primeiras décadas do século XX, definiram-se também nos usos dos mesmos no meio urbano e no meio rural. Para Gilberto Velho, a literatura sobre a viola e o violão até o último século ficou restrita aos trabalhos de folcloristas, o que, a nosso ver, justifica a vinculação à cultura de origem popular.

Muito embora haja distinção na nomenclatura, viola caipira, viola sertaneja, viola cabocla, viola nordestina, alaúde dentre outras, os instrumentos sempre são associados à tradição e a preservação da cultura do país, denotando seu poder simbólico, assim como os causos executados pelos cantadores que, pululam o imaginário nacional.

Mas então, se tratamos de instrumentos historicamente tão significativos como se processam os mecanismos que os relegaram há segundo plano? Por que a transmissão da tradição como as violadas é quase nula atualmente? Como se analisa a diminuição dos ritos onde a utilização dos instrumentos é fundamental?

[...]todas as festas – ou ocasiões extraordinárias – recriam e resgatam o tempo, o espaço e as relações sociais. Nelas, aquilo que passa despercebido, ou nem é mesmo visto como algo maravilhoso ou digno de reflexão, estudo ou desprezo no cotidiano, é ressaltado e realçado, alcançando um plano distinto.(DAMATTA, 1986, p. 81)

Assim, as práticas culturais alteram-se com o passar do tempo e da demanda social, o que justifica a presença de movimentos como o das violadas a grupos restritos, sem que haja prejuízo à qualidade dos produtos por eles elaborados, embora sua importância não esteja mais restrita a arte ou a música e mais ligada à necessidade da preservação das raízes e tradições.

2.2 A CONTAÇÃO DE CAUSOS

O papel da oralidade no Nordeste brasileiro, enquanto forma de preservação das narrativas populares está intrinsecamente ligado à própria constituição do Brasil como nação, uma vez que a formação inicial do país tenha sido fundamentada não apenas pelos colonos portugueses e índios nativos, mas, sobretudo pelos africanos através da escravatura.

Segundo o dicionário Houaiss (2001, pg. 658) o termo *causo* está associado ao regionalismo e deriva dos verbetes *causa* e *caso*, “substantivo masculino, uso informal, o que aconteceu; acontecido, caso, ocorrido; narração geralmente falada, relativamente curta, que trata de um acontecimento real; história, conto. Ex.: <quase todos gostam de ouvir um caso.> <contador de causos de assombração.>”

A ocorrência do gênero na transmissão das mais variadas histórias, de geração em geração, denota a importância do uso desse aspecto vivo da cultura popular, principalmente no nordeste brasileiro e na Bahia, onde a tradição da contação de causos permanece e faz parte dos hábitos desde os primórdios da nação.

[...] o povo tinha apenas nos seus cantadores, nos *akpalô* negros, nas feiras e nas demais manifestações de sua literatura oral que corria de boca em boca, meios de comunicação entre si e com o restante do mundo, assim como formas de expressar seus pontos de vista sobre a realidade. (BARROSO, 1982, pg. 88)

A necessidade de passar adiante sua história, extravasar a criatividade e manter o contato com outras pessoas, tornou os causos uma manifestação genuína do povo, além de um hábito nas comunidades. Gilberto Freire (1969, pg. 460-461) , na década de 1930, pesquisou a influência das tradições africanas no Nordeste, no romanceiro português.

“As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou *amas-de-leite*. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias.(...) Há o *akpalô* fazedor de *alô* ou conto; e há o *arokin*, que é o narrador das crônicas do passado. O *akpalô* é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, *amas* de meninos brancos.”

Assim, a tradição da oralidade no narrar de histórias reais ou criadas é parte incrustada de nossa cultura, pois também os colonizadores europeus conservavam o hábito das “*pelejas* ou desafios”⁷ desde a Europa medieval, levados aos povos africanos através das colonizações

⁷Pelejas ou duelos eram os confrontos entre dois poetas com habilidade de rimar, os temas eram as epopeias

no continente africano.

A contação de causos está associada às celebrações como festas, feiras populares e atividades onde o encontro entre os indivíduos sociais ocorrem, baseados na oralidade esses modos de realização garantem a sua sobrevivência, mesmo na atualidade, faz parte das tradições oriundas do nordestino e de localidades como Vitória da Conquista.

Para Antônio Cândido (2001, pg. 245) quanto a essa tradição “Sabe-se muitas coisas. Havia gente que começava a contar causos de manhã cedo e ainda não tinha parado à hora do almoço. Eram casos de santos, de bichos, de milagres, do Pedro Malazarte, e instruíam muito, porque explicavam as coisas como eram”.

Os causos veem associados às violadas como um elemento que lhes confere dinamismo, os temas podem variar entre histórias reais com um toque de exagero ou fictícias, histórias de assombrações ou até formas poéticas como Viola Quebrada⁸ de autoria de Camilo de Jesus Lima, amplamente declamado nos encontros.

A associação dos causos aos processos da transmissão de saberes pela oralidade, como fonte de autenticidade da comunidade, é fundamental para denotar sua importância quando relacionados às violadas, pois se no início a relação estabelecida era apenas com pessoas simples e sem o domínio das estruturas formais da leitura e escrita, nesse caso vem especificamente vinculado à arte e aos processos de manutenção da memória local, diretamente às lembranças dos personagens do documentário, através dos seus depoimentos.

2.3 A HISTÓRIA ORAL COMO ESPELHO DE VIVÊNCIAS

Todas as narrativas orais ou escritas estão relacionadas à experiências pessoais ou de um determinado grupo, ao se propor a realização de um filme documental entra-se efetivamente no campo dessas lembranças por meio da fala dos entrevistados.

"O que define a história oral, e a coloca à parte de outros ramos da história, é sua dependência à memória em vez de a outros textos. Contudo os historiadores orais parecem relutantes em enfatizar isto, aparentemente preferindo tratar a memória como um conjunto de documentos que acontece estarem mais nas cabeças das pessoas do que nos Arquivos Públicos. O que é memória? Nós a caçamos com um questionário, ou nós deveríamos usar uma rede de pegar borboletas?" (FENTRESS)

européias. Terminavam quando um reconhecia a vitória do outro, geralmente eram acompanhadas de cantoria com viola.

⁸Viola Quebrada (1945) do poeta baiano Camilo de Jesus Lima, foi composto por versos livres e musicais como nos cordéis nordestinos, narra a história de João Macambira que ao chegar na cidade tem sua viola despedaçada pelo delegado do lugar.

E WICKHAM, 1992).

Contar uma história, lembrar um fato passado, muito embora remonte a questão temporal, revela a ligação do indivíduo com determinado momento histórico, no caso das violadas e contação de causos em Vitória da Conquista no auge do movimento na década de 80 e no depoimento de artistas que participaram à época e que ainda hoje preservam o hábito desses encontros na cidade e na zona rural, desnudam-se os sentimentos que os unia em torno da arte e da música e que eles ainda mantêm vivos, através da esperança de transmitir essa tradição as novas gerações.

As narrativas advindas dos depoimentos formam um elo entre os músicos e contadores de causos pelas suas vivências que, ora são individuais, ora coletivas, tornando-os membros de um só grupo, narradores das memórias de seu tempo e ao mesmo tempo de uma memória social.

Segundo Bhabha (1990) Conseqüentemente, negar a uma pessoa a possibilidade de narrar sua própria experiência é como negar sua dignidade humana. Assim, registrar as trajetórias, lembranças, expectativas e esperanças dos depoentes é acima de tudo dar-lhes voz e amplificá-la através do registro audiovisual.

Nessa elucidação oral dos fatos passados, não se obtém apenas os dados referentes a eles, mas o emergir de identidades, da relação do narrador com suas lembranças observam-se quais as suas crenças, ideologias, advindas da crítica posterior ao fato, sua reflexão sobre os fatos vividos e as marcas por eles deixados, nos elementos que conscientemente ou não ele julga significativos no relato, ou seja, o que ele efetivamente quer lembrar, para além do exercício memorial a questão da escolha sobre os eventos a serem lembrados.

Assim, temos toda a narrativa presente no discurso dos entrevistados voltadas à sua percepção dos fatos ocorridos, das emoções num dado momento, o que nos permite dizer que a seleção dos episódios narrados está intimamente ligado a experiência individual, dada a introjeção das vivências e as experiências coletivas que, nesse caso constitui as narrativas comuns ao grupo de artistas entrevistados.

2.4 POR QUE LEMBRAR?

No filme do gênero documentário, quando o tema está vinculado diretamente às informações colhidas a partir de depoimentos, sobre determinada época ou acontecimento,

como a reunião de artistas e contadores de causos em Vitória da Conquista, percebe-se que as narrativas e as rememorações ocorrem como numa interpretação dos fatos passados, numa construção de sentidos que varia de indivíduo a indivíduo, muitas vezes sobre um fato comum ao grupo, sempre numa relação de afeto, o que é justificado sabendo-se que “na memória das pessoas sempre fica o que significa e fica não do mesmo modo: às vezes quase intacto e às vezes profundamente alterado” (BOSI, 2004, p. 66-68).

Se a memória é uma das mais altas capacidades abstratas humanas, onde há uma releitura ou uma atualização de eventos passados, quando trazidos à tona, segundo uma seleção de fatos pelo indivíduo, esses fatos transitam entre as impressões pessoais e do grupo, demonstrando que as experiências vividas pelo narrador constitui-se também em ações partilhadas ou coletivas, com o grupo ao qual esse vincula-se; valendo sublinhar que o termo memória é empregado no trabalho em sentido lato.

Para que a memória dos outros venha assim a reforçar e completar a nossa, é preciso também, dizíamos, que as lembranças desses grupos não estejam absolutamente sem relação com os eventos que constituem o meu passado. (HALBWACS, 1990, p. 78)

As narrações pessoais revelam a seleção entre o que se quer ou não lembrar, denotando através dos depoimentos como o indivíduo vê a si mesmo, ao tempo passado, aos demais integrantes do grupo e a cultura que o cerca. Para Delgado (2003, p. 22) “As narrativas sob a forma da entrevista são caracterizadas pelo movimento peculiar de expressar em palavras as reminiscências da memória e a consciência desta memória no tempo [...]”.

Sendo assim, a fala do entrevistado, no filme, vai dando conta de si, desnudando-o ao mesmo tempo que constrói sua imagem para o mundo, revelando a que fatos ou não ele elegeu como significantes, “as zonas de sombras e de luz, a saliência de certos pontos da existência julgados fortes, e o esquecimento de certos outros considerados poucos lisonjeiros ou secundários” (Pereira, 2000, p.126).

As lembranças dos entrevistados, portanto, são de extrema importância quanto à década de 80, período em que as violadas e contação de causos aconteciam na cidade numa efervescência artística, pois, ainda hoje colaboram para um panorama da cultura local.

A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente [...] nossa reflexão, ajudada pelos relatos, os depoimentos e as confidências dos outros, permite-nos fazer uma ideia do que foi nosso passado. (HALBWACS, 1990, p. 71)

Portanto, é através dessas rememorações sobre os eventos passados que, constitui-se

uma visão cultural de Vitória da Conquista no documentário *Viola Encantada*, baseada nas lembranças dos artistas e músicos que emprestaram sua imagem e voz e sobretudo construíram por suas reminiscências memoriais o tempo histórico, como fonte de esperanças na preservação da cultura da cidade. Como numa das obras produzidas nesses encontros, e que permeou o fio condutor das narrativas, lembrada pelos entrevistados como uma prece que, denota o apego às coisas da terra, ao cheiro de chão, aos fatos cotidianos e cheios de sentimento da comunidade, dotada de lirismo poético e desnudamento de suas raízes.

Paú de Atiradeira⁹

[...]

Trago um sonho de moço
 Nos caminhos da mão
 No suor do meu rosto
 Na garapa de cana
 No canto do canário
 É onde eu me acho
 Meu castelo é de palha
 No mugido do boi
 Nos olhos da pintura

Sou madeira de lei
 No meu lugar sou rei
 Sou a polpa e o caroço
 Montanha pra mim é ladeira
 E pra ser pau que nasce torto
 Sou pau de atiradeira
 [...]

2.5 AS VIOLADAS E CONTAÇÃO DE CAUSOS - DA CULTURA POPULAR À DIFUSÃO MIDIÁTICA

A cultura popular não pode ser compreendida sob a máscara do folclore, restrita e sem dinamicidade. São inegáveis os mecanismos de mediação entre os bens culturais, geralmente oriundos dessa cultura e sua interpenetração no ambiente social.

A representatividade cultural do encontro de artistas nas violadas, se dá pela origem de um movimento ligado às tradições populares.

A partir do princípio de que a música produzida na região também é universal, bem

⁹Paú de Atiradeira é uma canção de Papalo Monteiro, composta para uma violada na cidade Vitória da Conquista, gravada por Paulo Matricó e grande difusora da cultura musical da cidade.

como as narrativas orais, ambas corroboram para a efetiva construção no ideário da comunidade acerca de seu caráter e natureza, sem a dominação pelas produções de apelo de massa advindas da indústria da comunicação. O que se percebe, então, através das narrativas nos depoimentos é uma prática cultural que sobrevive à margem das imposições midiáticas.

Para que um obra ou um objeto sejam populares não importa tanto seu lugar de nascimento (uma comunidade indígena ou uma escola de música) nem a presença ou a ausência de signos folclóricos (a rusticidade ou a imagem de um Deus pré-colombiano), mas a utilização que os setores populares fazem deles. (CANCLINI, 1983, p. 138).

Para Ferreira Gullar (2010, pg.21)“ Procura-se, mesmo, para estabelecer a confusão, sugerir que os defensores da cultura popular ignoram uma noção mais ampla de cultura, dentro da qual se incluem todas as atividades humanas.”, assim a ação de artistas como os observados aqui, não apenas fazem parte da cultura popular, mas sobremaneira, são expressões autênticas do povo que a realiza, auxiliam seu desenvolvimento e transformação, visto a arte não permanecer estática no tempo histórico.

Se no plano literário e artístico a cultura popular se manifesta como uma “nova tendência” que se caracteriza por uma temática nacional e direta ou indiretamente didática, cumpre não perder de vista suas profundas raízes sociais, que a distinguem dos movimentos meramente estéticos ou ditados preponderantemente pela dialética interna dos meios de expressão artística. (GULLAR, 2010, p. 23)

A produção artística desses encontros que, resulta no formato de canções e causos frutos muitas vezes do repente, outras na forma das declamações poéticas tão significativas não se encontram entre os hábitos da comunidade ou difundidos pelos meios de comunicação, permanecendo atualmente como elementos estanques ou engessados pela modernidade.

Considerando que essas produções da arte estão intrinsecamente ligadas ao dinamismo e refletem o seu tempo, perceberemos que a demanda contemporânea não impede que tais expressões criativas sobrevivam, isto depende mais do desejo de seus artífices em mantê-la viva. De acordo com os entrevistados no documentário, é importante permitir que suas músicas ganhem novas roupagens e de certa forma absorvam novas influências, já que para os mesmos, o popular não está isolado do moderno, num invólucro que o preserva no passado ou nas cercanias país afora, associa-se mais a sensibilidade, como coloca Canclini:

A arte popular [...], põe toda a sua tônica no consumo não mercantil, na utilidade prazerosa e produtiva dos objetos que cria, não em sua originalidade ou no lucro que resulte da venda. A qualidade de produção e a amplitude de sua difusão estão subordinadas ao uso, à satisfação de necessidades de conjunto do povo. Seu valor

supremo é representação e a satisfação solidária de desejos coletivos. Levada as suas últimas conseqüências, a arte popular é uma arte de libertação. Para isso, deve apelar não só à sensibilidade e à imaginação, mas também à capacidade de conhecimento e ação. Sua criatividade e seu prazer consistem nesse trabalho sobre a linguagem que a potencia até convertê-la numa forma de práxis. (CANCLINI, 1984, p. 49).

As expressões artísticas como um todo, são apropriadas pela indústria da comunicação de massa e independente de seu conteúdo passam pelo processo da moda, as violadas e contação de causos, como genuínos aspectos de uma cultura regional não estão dentre os gêneros dados ao consumismo descartável de outras modalidades artísticas/musicais, visto seu perfil de engendramento nas raízes das tradições e características locais, as obras produzidas a partir desse grupo, não compõe portanto, o quadro de produtos tidos como comerciais para as redes midiáticas.

Atualmente os meios de comunicação de massa, no que se refere a música, são representados pelas mídias televisivas, o rádio, a internet e até o cinema, visto a demanda de filmes musicais nos padrões hollywoodianos, todos sob domínio de grandes corporações as quais interessa o retorno financeiro, para além dos aspectos de manutenção cultural dos povos.

Foi, justamente, a partir da utilização dos meios mecânicos para a reprodução da música que surgiu a teoria acerca da reprodutibilidade técnica da arte, a indústria cultural de Adorno¹⁰(1994, p. 11), para o qual [...] a noção de difusão da indústria no interior do domínio das artes e da criatividade, trouxe consigo conseqüências diversas, como o afastamento entre criadores, artistas e público, por meio de uma divisão fisicamente intransponível entre os dois e o público.

Assim, se em princípio a presença de artistas para a execução das músicas era obrigatória, foi substituída gradativamente pela reprodução mecânica, o que contemporaneamente compara-se a difusão midiática, com poder para veicular apenas o conteúdo segundo seus interesses econômicos e o retorno financeiro dos produtos comercializados.

Sob peso dos monopólios, toda civilização de massas é idêntica e a ossatura de seu esqueleto conceitual fabricado por este modelo começa a se revelar. Os dirigentes não se preocupam mesmo em dissimulá-la; (...) Não passam de um negócio, aí está a sua verdade e a sua ideologia, que eles usam para legitimar as baboseiras que produzem deliberadamente. (ADORNO, 1968, p. 130)¹¹

¹⁰Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), músico e filósofo que discutiu os princípios da indústria cultural em *Filosofia da Música* de 1949 e *Introdução à Sociologia da Música* de 1962, in Puterman, 1994, p. 10.

¹¹T.W. Adorno & M. Horkheimer, *La Dialectique de la Raison: Fragments Philosophiques*, Paris, Gallimard, 1968,pg.130, in Puterman, 1994, p. 12.

Toda a sociedade seria então reduzida a dados estatísticos de consumo, segundo a imposição dos meios de comunicação, não sobrando espaço para as escolhas individuais mas, a uma planificação de gostos em faixas, de acordo com o poder de consumo material, a cultura popular estaria portanto, submissa à padrões meramente consumistas imediatos e não mais a questões identitárias.

A cultura de massas por sua vez não saberá ser considerada como uma arte que nasce espontaneamente das massas (...) Mesmo os vestígios de arte popular espontânea desapareceram em zonas agrárias remotas (...) Tal é a única “base das massas” da cultura de massa. E, sobre esta base se edifica a possante indústria que produz, satisfaz e reproduz sempre novas necessidades. (ADORNO,1972, p. 22)¹²

Assim, um dos principais efeitos do sistema de produção industrial na cultura, em sociedades subdesenvolvidas, como é o caso do Brasil, está ligado ao condicionamento dos gostos à padrões definidos pela mídia, além da anulação das diversidades culturais internas que ocorrem numa mesma sociedade, inserindo assim, todos os indivíduos num grupo de consumo artístico maior ao qual não interessa a manutenção das tradições populares.

As diferenças locais e regionais estariam, portanto, anuladas e estes grupos sujeitos apenas aos efeitos da comunicação de massa; onde a imposição de ideias e de gostos transmitiriam formas de pensar a um número massivo de indivíduos.

Para Puterman (1994, p. 29) “A industrialização crescente da sociedade ocidental, a partir do séc. XIX, foi criando meios coletivos de divulgação de notícias, de maneiras de pensar, de obras de arte, assim como artefatos variados”. Isto justificaria a influência dos meios de comunicação nas escolhas individuais sobre o consumo de produtos, a música produzida nas violadas por exemplo, está restrita a um pequeno grupo de artistas, bem como os causos, frutos da oralidade que, são pouco divulgados pelos meios de comunicação e portanto pouco consumidos enquanto produtos culturais genuínos da comunidade local. O que se justifica pela demanda contemporânea de novidades e pela grande volatilidade dos produtos artísticos difundidos pelos meios de comunicação de massa, como explica Puterman:

Começando com a difusão operada por meio de jornais e periódicos, foi se ampliando para o rádio, para o cinema, para a televisão. Estes meios de comunicação agem sobre a civilização que, sob seu impacto, sofre modificações nas suas características principais. Isso porque cada nova tecnologia altera o comportamento humano, uma vez que os indivíduos passam a receber mensagens que anteriormente não os alcançavam. (PUTERMAN, 1994, p. 29)

¹² T.W.Adorno & Eissler, *Musique et Cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, in Puterman, 1994, p.17.

Assim sendo, as novas formas de comunicação através da mídia de massa uniformiza os interlocutores, sem observar suas características culturais locais, as diversidades comuns à comunidade a qual pertencem passam a ser anuladas e, portanto, há um predomínio das ideologias dominantes no campo da difusão de produtos pelos meios de comunicação, para Puterman(1994, pg.33)“ A dominação da indústria cultural pelos grandes empresários teria, nas sociedades capitalistas o mesmo efeito dos sistemas políticos totalitários”, ou seja, as escolhas são feitas a partir do que é oferecido enquanto produto selecionado para tanto, sem que todas as opções sejam oferecidas e por conseguinte não haja diversidade de produtos culturais e o acesso se relacione a produtos culturais com qualidades muito diferentes entre si.

As obras artísticas ligadas a cultura popular não estão dentre os produtos preferencialmente oferecidos à sociedade, sobretudo, atualmente dada a velocidade de acesso à informações num contexto globalizado, as obras são produzidas para uma massa¹³ de indivíduos com anseios comuns de consumo cultural, alheios aos questionamentos sobre o direcionamento dos gostos promovido pelas mídias de comunicação.

Produzidas em massa, para um público eclético, visando o amplo consumo, essas modalidades de arte tendem, naturalmente, a formas estereotipadas e a temas convencionais, características essas que estão mais ou menos acentuadas nestas ou naquelas modalidades de arte de massa [...] A cultura de massa é, assim, conservadora, pois jamais abre questões: apenas vulgariza ou repete conceitos estabelecidos nas camadas superiores da sociedade. (Gullar, 2010, p. 269).

Esse amplo consumo restringe o contato com as produções culturais da uma comunidade que, dependem de sua difusão pelos meios de comunicação, assim, neste aspecto as manifestações da cultura popular como as canções e as tradições orais ficam, portanto, restritas a pequenos grupos sociais que as mantêm vivas aquém a este sistema, pela transmissão de saberes, hábitos e costumes, como no caso das violadas.

Outro aspecto observado a partir da difusão dos produtos culturais ligados às tradições é o desenvolvimento técnico ocorrido principalmente no campo da música. Se outrora, para ouvir-se as composições era necessário a presença física do músico, como dito anteriormente, hoje o desenvolvimento tecnológico possibilita o acesso rápido a esses produtos, mesmo nos lugares mais remotos, de forma barateada.

“Na prática, o desenvolvimento tecnológico possibilita a outros segmentos da população o consumo de produções culturais antes restritas por barreiras de classes, geográficas, etc.” Puterman (1994, p. 48), e o poder dos meios de comunicação através desse

¹³O termo massa é tomado no sentido de um grandíssimo número de indivíduos, todos da mesma natureza, isto é, homogêneos e compondo um bloco no qual se apagam diferenças e demarcações. Puterman, 1994, p. .37.

alcance cada vez maior, ao mesmo tempo que facilita o consumo desses bens, promove um fechamento do mercado difusor aos produtos que não são dirigidos a uma massificação.

O desenvolvimento tecnológico dos últimos 150 anos, está diretamente relacionado a mediação da difusão dos produtos culturais e da arte popular e é contemporaneamente responsável por sua transmissão a maior parcela da sociedade. Desde a invenção do telégrafo em 1850, a evolução dos aparelhos destinados à comunicação revolucionou as formas de propagação da comunicação, sobretudo da cultura, hoje chamada cultura global. Note-se o esquema a seguir.¹⁴

| 1850 | 1920 | 1950 | 1970 | 1980 | 1990 |
|-----------|-----------|--------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| Telégrafo | Telégrafo | Telégrafo | Telégrafo | Telégrafo | Telégrafo |
| | Telefone | Telefone | Telefone | Telefone | Telefone |
| | Rádio | Rádio/Stéreo | Rádio/Stéreo | Rádio/Stéreo | Telex |
| | | Telex | Telex | Telex | Rádio/Stéreo |
| | | TV | TV/Cor | TV/Cor | TV/Cor |
| | | Tel.s/ fio | Tel.s/fio | TV Satélite | TV Satélite |
| | | | Transmissão de dados | Tel.s/fio | Tel.s/fio |
| | | | Comunicação Banda Larga | Transmissão de dados | Transmissão de dados |
| | | | Conferência via Tel. | Comunicação Banda Larga | Comunicação Banda Larga |
| | | | | Teletexto | Teletexto |
| | | | | Vídeo-Texto | Vídeo-Texto |
| | | | | TV via Cabo | TV via Cabo |
| | | | | Telecópia | Caixa Eletrônico |
| | | | | | Telecópia |
| | | | | | Correio Eletrônico |
| | | | | | Vídeo Conferência |
| | | | | | TV Interativa |

O acesso aos produtos culturais, portanto, ampliou-se consideravelmente através do desenvolvimento da tecnologia, tornou-se mais barato e atinge um número maior de

¹⁴Esquema I in Puterman, 1994, p. 50.

indivíduos, mas a difusão em grande escala da música, por exemplo, não garante a presença de composições de cunho popular ou tradicional no sistema de difusão, o que pode estar associado a inviabilidade desses produtos enquanto fonte de lucros financeiros pelos meios de comunicação.

Há, inegavelmente, uma crise no consumo dos produtos de cunho tradicional, atualmente a velocidade da informação e o rápido acesso a produtos ligados a cultura, através dos meios de comunicação, ao hábito do consumo globalizado que, muito embora seja um veículo de propagação dos produtos culturais, não garante a sobrevivência dos mesmos e não pode ser considerado um fator de anulação desses produtos nas comunidades.

Sendo portanto, próprio à evolução social, com a saída dos indivíduos do campo para as zonas urbanas que ocorrem as mudanças de hábitos do consumo cultural, a velocidade de acesso à informações, como a internet que conecta pessoas globalmente e as demandas contemporâneas são fatores responsáveis pelas mudanças dos aspectos culturais populares, ou seja, o próprio dinamismo social propicia o esquecimento das manifestações ligadas as tradições.

Os meios de comunicação eletrônica, facilitam o acesso a diferentes produtos e, hoje, são aliados na manutenção e difusão de movimentos como as violadas e contação de causos, funcionam como uma forma de possíveis diálogos com os interlocutores pela interação, através da qual o consumidor pode decidir sobre o produto que mais o agrada.

Para Puterman(1994, p. 113) “A criação de mercados e grupos consumidores do maior número possível de manifestações culturais nos parece uma boa saída para a crise que identificamos hoje em dia.” ou seja, para além das restrições dos meios de difusão de massa os produtos que tiverem um grau de qualidade aceitável podem chegar ao mercado, a novos grupos sociais, utilizando-se do desenvolvimento tecnológico e manterem-se assim vivos.

Nos depoimentos para o documentário Viola Encantada, fica claro a exclusão das produções elaboradas pelos artistas locais através dos meios de comunicação de massa, sendo que, todas as mediações entre essas produções artístico/musicais são propiciadas pela emissora de rádio educativa da cidade, Uesb fm. O que nos leva ao fato do consumismo de uma cultura instântanea, sem reflexão ou identificação, a que os indivíduos na atual fase da sociedade ocidental estão sujeitos.

As obras produzidas de caráter tradicional denotam o apego às coisas da terra, ao aroma de chão, aos fatos cotidianos e cheios de sentimento dos indivíduos da comunidade, dotados de lirismo poético e desnudamento de suas raízes.

O reconhecimento entre os indivíduos de uma dada sociedade se dá a partir da sua

identificação com a história, fatos e os saberes locais. Através da difusão de um conhecimento descartável pela mídia de massa e das relações de interesse comercial, a música e as narrativas orais passam a fazer parte de uma resistência cultural, sem fins lucrativos e à margem do consumo de massa, conseqüentemente têm um alcance menor, o que em princípio configura-se numa ameaça a sua manutenção.

As composições das violadas, a qual as narrativas de causos estão associadas desde os primórdios da sociedade brasileira, colabora na manutenção da constituição identitária da comunidade local, essas representações culturais são preservadas a partir do hábito e dos costumes de um pequeno grupo de artistas a partir das relações de convívio social.

No mercado de consumo atual, tanto a música quanto os artistas são substituídos por outros produtos mais vendáveis, pela ordem capitalista do mercado os bens culturais são meros produtos, vendáveis ou não. O que não se aplica às tradições populares, que muito embora não estejam na pauta de demanda da atualidade, fazem parte dos saberes geracionais e não obedecem à lógica do consumismo. Estes conhecimentos estão mais ligados às memórias da comunidade que ao sistema capitalista e tem sua mediação no esforço comum dos artistas que os produzem e do próprio grupo social, imbuídos em não deixa-los morrer, mas, na medida do possível, se esforçando para difundi-los.

As produções artísticas frutos de movimentos culturais, muito embora possam expandir-se através da mídia de massa, necessariamente, não dependem dela para continuar a existir, pois se apresentam como bens comuns a sociedade local. São transmitidos pelo gosto e afinidades, pela preocupação em manter-se vivos traços fundamentais da trajetória da arte na cidade de Vitória da Conquista.

2.6 O DOCUMENTÁRIO COMO REGISTRO DOS SABERES LOCAIS

Louis Lumière ao registrar as imagens de Saída dos Trabalhadores das Fábricas Lumière, A Chegada do Comboio à Estação, o Regador Regado e O Almoço do Bebê, no final do século XIX, deu início a um dos maiores desafios do cinema, converter em narrativa fílmica os fatos e acontecimentos da sociedade de modo a retrata-la de forma real, de acordo com Cristian Metz¹⁵, na década de 1960, numa discussão da fenomenologia do filme, copiar a impressão do movimento é copiar sua realidade.

¹⁵Cristian Metz, teórico do cinema, in Introdução ao Documentário, Nichols,2013, p. 117.

Assim, o Documentário no cinema, a partir de filmes como *Nanook, o Esquimó, 1922*, de Robert Flaherty¹⁶ e dos trabalhos de John Grierson, a partir de 1920¹⁷ na Inglaterra, de Dziga Vertov¹⁸ na União Soviética, iniciaram a trajetória de um gênero responsável por uma reprodução de aspectos latentes da sociedade, ou seja, a necessidade de retratar filmicamente ações, costumes, hábitos e aspectos dos mais variados em relação à mesma. O documentário dá voz aos sujeitos sociais, observa e auxilia na preservação de saberes.

A voz do documentário relaciona-se com as maneiras pelas quais o vídeo e o filme documentário falam do mundo que nos cerca, mas de uma perspectiva especial. Quando um documentário defende uma causa ou apresenta um argumento, “voz” é como o faz. (Nichols, 2013, p. 116).

O filme do gênero exerce a responsabilidade de transmitir essa “voz” ao maior número de indivíduos numa dada comunidade, para Bill Nichols (2013, p. 181) A política do filme e do videodocumentário aborda as maneiras pelas quais o documentário ajuda a dar expressão tangível aos valores e crenças, que constroem, ou contestam, formas de pertença social, ou comunidade, num determinado tempo e lugar.

Retratar imgeticamente as violadas e a contação de causos em Vitória da Conquista através do documentário *Viola Encantada*, significa colaborar na ampliação da voz dos artistas que fazem parte desse movimento cultural, através dos depoimentos que elucidam uma retrospectiva de suas trajetórias e revelam as concepções acerca do futuro desses, de acordo com Nichols:

O vídeo e o filme documentário constituem uma tradição que tem abordado exatamente esse ponto, de maneira às vezes imperfeita, às vezes eloquente. Eles avançam em relação a todo o trabalho que foi feito antes, abordando questões, examinando situações, envolvendo os espectadores de formas as quais continuarão a instruir e agradar, comover e convencer. Sua história pertence ao futuro e aos esforços que ainda estão por vir e que ampliarão a tradição existente enquanto se esforçam para levar a cabo o mundo que ainda temos a criar. (NICHOLS, 2013,p .209)

A compreensão sobre os elementos culturais do documentário se dá pela fala, pelas lembranças dos entrevistados, é através do ponto de vista e de suas experiências que, se tem a construção ilustrativa do momento compartilhado por eles com o grupo afim, de suas

¹⁶Robert Flaherty, cineasta americano, elaborou encenações em *Nanook, o Esquimó*, in. Nichols 2013, p.118.

¹⁷John Grierson, cineasta responsável pelo nome do gênero num artigo escrito no jornal *New York Sun* em 1926, fundou a escola inglesa de documentário quando trabalhou na *Empire Marketing Board* inglesa.

¹⁸Dziga Vertov, polonês, desenvolveu o documentário na União Soviética, cria em 1922 o grupo *Kinoks* e a partir dele, lança em 1923 o manifesto *A Revolução dos Knoks*, onde propõe a relação câmera/olho/realidade/montagem, nasceu assim o Cinema Olho. Mnemocine.com.br

opiniões e expectativas. A forma expositiva do filme é um recorte histórico na vida dos mesmos e traça assim, um esboço das individualidades e do grupo social no qual estão inseridos, dando-lhe uma ressignificação à luz do presente, além da possibilidade da preservação dos saberes pelo registro audiovisual.

3 REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA

Enfim, fazer cinema!

A primeira iniciativa para a realização deste trabalho foi pensar que, se cinema é arte coletiva, nós não poderíamos trabalhar de maneira isolada. Portanto, juntamo-nos para analisar as possibilidades de experimentar aquilo que a anos estivera presente em nosso cotidiano somente entre discussões acadêmicas. E entre o documental e o ficcional, optamos pelo primeiro por motivos que, claramente, se farão entender ao longo dos relatos.

Mas, o que documentar? Entre tantas possibilidades, quais as mais palpáveis? Qual nos traria mais conhecimento técnico e artístico dada a sua exigência? Qual estaria ao alcance de meros estudantes desprovidos de aparato técnico e recursos? Qual nos permitiria o nosso máximo no curto espaço de tempo do qual dispunhamos? Densos questionamentos, resposta absolutamente descomplicada! A própria arte, ora! A realidade mais latente na cidade de Vitória da Conquista, o eixo principal da cultura local, a música na sua forma mais descontraída e mais tradicional: as violadas e a contação de causos, escola para muitos e bons artistas da região.

Hora de colocar em prática conhecimentos adquiridos ao longo de uma nada fácil, porém, prazerosa jornada. Ideia antiga, esboçada num projeto minuciosamente trabalhado, chamado *Conquista Conta Suas Histórias*, de Paulo Macedo, acolhida pelo grupo e mãos à obra! Começou a surgir o documentário *Viola Entancada*, retratando tanto as antigas e memoráveis, bem como, as atuais rodas de cantoria de viola e a contação de causos na cidade de Glauber Rocha.

A partir de então, delimitadas as funções dentre os integrantes do trabalho:

- Andréia André – roteiro, direção de produção e assistente de direção.
- Thamires Almeida – direção de arte.
- Patrick Oliveira - direção de fotografia.
- Paulo Macedo – direção geral e direção de som.

E a realização do trabalho audiovisual tomou forma, haveriam muitos desafios a serem enfrentados, sobretudo nossa dedicação e persistência no fazer fílmico, um ínfimo milésimo se comparado a bagagem que subtrairíamos ao final do caminho.

E fomos todos, realizar na prática o que nossos mestres nos ensinaram.

3.1 ROTEIRO, DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E ASSISTENTE DE DIREÇÃO - ANDRÉIA ANDRÉ

A delimitação do tema a ser desenvolvido pelo grupo, bem como a definição do gênero documentário, foi o primeiro passo para a realização do filme. Segundo a apostila de cinematografia de Filipe Salles (1998, MNEMOCINE.COM) o “diretor de produção deve conhecer o roteiro sistematicamente, para poder avaliar as condições de ordem de filmagem [...]”, assim após idealizar o roteiro, meu trabalho na direção de produção se iniciou pelas reuniões com a equipe técnica para definirmos as locações, o levantamento de possíveis entrevistados, os equipamentos e materiais que seriam necessários no decorrer do processo de construção fílmica.

Os diálogos com os demais integrantes do grupo foram de suma importância para chegarmos a um consenso sobre a estética do documentário, o que evidenciou a necessidade do planejamento da produção, desde a aquisição dos materiais para a montagem dos cenários à elaboração de carta convite aos depoentes, visto a demanda profissional dos artistas e músicos a serem convidados.

Sem que haja um cronograma, análise técnica e uma divisão eficiente de planos por dia, não é possível dar conta de todos os detalhes de produção de um filme, além da eminente possibilidade de ‘queimar o filme’ com quem se dispõe a ajudar. Assim, a pré-produção se ocupará destes pormenores técnicos de organização, que, quanto mais desenvolvidos estiverem, menor será a dor de cabeça durante a produção com problemas insolúveis. (SALLES, 1998, p. 103)

Coube a mim, enquanto diretora de produção e assistente de direção a elaboração das fichas técnicas, do cronograma de filmagens, do ofício enviado à prefeitura da cidade, a listagem dos artistas participantes, a compra dos itens para o buffet oferecido aos entrevistados e à equipe, a organização geral do set nos dias da gravação, tanto na área urbana quanto no sítio da zona rural.

Para a compor a equipe, além dos quatro integrantes do grupo de formandos

responsáveis pelo projeto, convidamos três colegas do curso de Cinema e Audiovisual para atuarem como assistentes de produção, fotografia e câmera, os requisitos observados foram a capacidade técnica, o bom entrosamento com a equipe e a iniciativa quanto a realização do trabalho. A partir daí, realizei reuniões para o detalhamento do roteiro e a distribuição das tarefas que couberem a cada componente do grupo.

Por se tratar de um documentário baseado nas histórias de músicos e contadores de causos de Conquista, da década de 1980 até hoje, elaborei uma pré-entrevista encaminhada a estes informando sobre os dados do projeto apresentado à banca do curso e aprovado no semestre anterior contendo questões acerca do assunto, pois no set de filmagens eu ficaria posicionada atrás da câmera principal conduzindo os depoimentos, de acordo com a pesquisa por mim realizada.

Dada a demanda por artistas expoentes que conviveram com a referida época, a primeira filmagem ocorreu com o músico Xangai, nos bastidores do concerto que o mesmo realizou na cidade no mês de junho e no hotel no qual ele estava hospedado no período, na qual ficou nítida a importância a elaboração das questões para o bom desenvolvimento das entrevistas.

Num segundo momento, a partir do projeto de direção de arte, realizei a compra dos materiais para uso no teatro Carlos Jehovah, como espumas para almofadas, tecidos de chita, fita crepe, materiais descartáveis para o buffet, como bandejas, copos, guardanapos, etc. Coube a assistente de produção Maria Andréia Santos realizar o trabalho de costura e confecção das almofadas, feitas sem ônus ao grupo.

As fichas técnicas demonstraram a necessidade do contato com artistas plásticos da cidade para o empréstimo das obras a serem utilizadas no cenário e a retirada das mesmas para a construção da cenografia no teatro, contamos então com o apoio da Secretária de Cultura da cidade na liberação das mesmas que, seguiram do Memorial do Forró do Peri-Peri para o referido local.

Após esse processo, foram realizados então o contato com os depoentes para confirmar o dia e horário de participação no set de filmagens, dado o grande número de músicos envolvidos foi elaborado um cronograma com as datas e horários de gravação de cada um, para que não houvesse interrupções durante as entrevistas. De acordo com Salles:

O ambiente em que está sendo realizada a filmagem chama-se set de filmagem, e pode ser qualquer lugar, estúdio ou locação, mas que deve ser considerado como tal durante a permanência da equipe por lá. Isso significa que ele deve ser claramente delimitado, 'cercado', e apenas os profissionais envolvidos nas filmagens terão acesso a este espaço, salvo convites expressos de membros da equipe. Isso porque é

fundamental que se mantenha a ordem e a concentração durante as filmagens, e a permanência de curiosos, transeuntes, pessoas alheias ao objetivo do filme, costumam desviar a atenção dos técnicos e atores. O espaço do set de filmagem é o local de trabalho do cineasta e deve ser compreendido como tal. (SALLES, 1998, p. 106)

Concluída a etapa de gravações no teatro, o cenário foi desmontado e as peças utilizadas por empréstimo devolvidas aos seus proprietários., bem como o equipamento eletrônico como câmeras, cartões de memória, HD externo etc.

O passo a seguir foi a organização da violada no ambiente urbano e a coleta do depoimento do cantor Edigar Mão Branca, a primeira realizada na casa de D. Tereza Barros, na qual não foi necessária produção da locação, apenas a parte de alimentação para os convidados e a segunda no estúdio Rossane Produções, onde também não foi preciso intervir nos ambientes, restando somente a organização da equipe no set de filmagem.

Para organização e gerenciamento deste espaço, há uma função específica do período de produção (que deve estar também na pré-produção), que é o produtor de set. Ele é responsável por tudo o que acontece especificamente no set de filmagem, desde sua delimitação (zelando para que ninguém desautorizado ultrapasse o cordão de isolamento, pois roubos em sets são freqüentes) até a alimentação da equipe, os locais mais adequados para colocação dos praticáveis do som, da fotografia e da arte. (SALLES, 1998, p. 106)

Para finalizar as gravações foi realizado um encontro de artistas na zona rural, no sítio do Sr. Hildebrando Oliveira, no qual foi disponibilizado um espaço utilizado comumente para tais reuniões. Houve apenas o deslocamento de objetos e montagem de acomodação para os convidados no enquadramento de campo das câmeras, a compra de alimentos e a montagem dos equipamentos no local. Após o término, todo o material foi guardado adequadamente, bem como, o ambiente foi reposicionado como antes do evento, os equipamentos emprestados foram devolvidos a seus respectivos donos, como parte da desprodução.

Em se tratando da pós-produção imediata de um filme, podemos entender que toda a parafernália de equipe, atores, locações, equipamentos, e tudo o que está subjacente a isso, precisa voltar para o seu lugar. (SALLES, 1998, p. 106)

O momento seguinte foi a organização de todos os documentos produzidos no arquivo do documentário e a elaboração de carta para agradecer aos entrevistados e apoiadores do projeto, além do acompanhamento da finalização do filme.

As funções de roteirista, diretora de produção e assistente de direção foi de suma importância para a vivência num ambiente real de trabalho no audiovisual e demonstraram

que, o trabalho colaborativo, a disposição no enfrentamento de novos desafios e a superação das dificuldades são fundamentais para a conclusão do trabalho e portanto, devem ser embasados nos conhecimentos teóricos recebidos ao longo do curso.

3.2 DIREÇÃO DE ARTE - THAMIRES ALMEIDA SANTOS

Através das violadas e a contação de causos, o documentário “Viola Encantada” pretende mostrar os costumes e as tradições de Vitória da Conquista. Ligado nesse segmento, o trabalho de direção de arte visa à integração dos ambientes no domínio urbano e rural, levando em consideração todo o conceito rústico destinado à composição dos cenários.

Os materiais utilizados foram previamente pensados, tendo em vista o evento dos dias 18 a 24 de junho, do Forró Pé de Serra do Periperi no Centro Cultural Glauber Rocha, na qual, os artistas plásticos Victória Vieira, Marcelo Freitas e Adriano Siqueira homenagearam o músico Dominginhos, cantor e compositor brasileiro. No espaço era possível encontrar elementos, como cerca de gravetos, tecidos de chita, escultura em forma de cabeça, vasos de barro, ferro a brasa do século passado, mala de couro, peneira e cestos de palha, além de bonecos violeiros, de Gilberto Gil á Lenine.

Neste lugar lúdico, a ideia foi aproveitar cada objeto como parte da criação da direção de arte, levando em conta a riqueza dos detalhes, e a preciosidade dos trabalhos artesanais. Com grande generosidade, os artistas disponibilizaram suas obras para a produção da “Viola Encantada”, a fim de contribuir com o aprimoramento visual da cena, pensando na perspectiva da cinematografia documental.

Para a concepção da produção, os elementos e acessórios artesanais vão criar uma atmosfera de origens, em decorrência das cores a serem bastante exploradas pelas tonalidades de terra e pasteis, contrapondo com as chitas, tecido com estampas florais e coloridos, representando a alegria das cores, a coloração da natureza.

Tão distante do cinza frio, as cores da chita nos trazem sentimentos de bem estar e relaxamento. A utilização de elementos populares como a chita tende a associar a valorização de nossa cultura. Esses componentes formam a naturalidade dos ambientes, compondo uma harmonia entre o cenário no aspecto urbano ou rural, as quais ocorrem reuniões de violeiros na conhecida “Suíça Baiana”. A essência do rústico pode ser feito em qualquer tipo de habitação sem perder a sofisticação do estilo. Para Hamburger:

O que conduz naturalmente o espectador a diferentes sensações ou emoções é objeto de rigorosa construção, fruto de trabalho coletivo, em que o diretor de arte tem papel relevante ao conferir identidade visual à obra, contribuir com a formação de atmosferas visuais distintas em cada cena ou passagem, imprimir características plásticas marcantes a cada personagem e cenário. (HAMBURGUER, 2014).

O teatro Carlos Jehovah proporcionou espaços ideais à construção cenográfica. O primeiro cenário foi montado na bancada circular, com bonecos de violeiros famosos, uma cortina ao fundo de juta e chitas, uma cerca com gravetos, palhas artificiais espalhadas, em seguida da viola no centro representando a temática do documentário.

Cada elemento disposto no local capturou a atmosfera do documentário. A junção das chitas e jutas propõe um contraste entre o colorido e neutro, os bonecos codificam a grandeza dos outros violeiros, as palhas com os gravetos determinam o espaço compreendido no campo.

O segundo cenário propõe explorar a parede preta do local, dando a ideia de infinito. A concepção da escultura em forma de cabeça remete ao pensamento do homem nordestino, representado pelo instrumento da viola, a caixa de madeira desenhada com elementos da terra, referencia a simplicidade do lugar. Todos os objetos foram pendurados por linhas de nylon, na bancada inferior as peças artesanais simbolizam as composições naturais, como os vasos de barro e os cestos de palha.

O camarim foi preparado pensando no conjunto do cenário, composto pelas jutas e chitas, englobando o buffet preparado especialmente para os convidados, com variedades de salgados, bebidas, sucos e água mineral.

Nas violadas na área urbana, a ideia é garantir a manutenção original do espaço na apresentação dos artistas. Assim, o quintal da casa de Tereza Barros tornou-se o cenário de plano de fundo. Formado pela mistura das cores vermelha e branca, destacou a escultura de uma mulher grávida, feita por Dão Barros, *in memoriam*, proeminente escultor, músico de Vitória da Conquista e membro do grupo de artistas das violadas, representado no documentário por integrantes da sua família.

Finalmente, a violada ocorrida na área rural ressaltou o ambiente simples do campo. Hildebrando Oliveira, mecenas, figura frequente na realização das violadas na década de 1980 que, ainda preserva o hábito das reuniões em seu sítio, mantém peças decorativas que destacam a cultura artesanal em seus mais diversos aspectos, como potes e cestos rústicos.

Logo, o trabalho da direção de arte demandou o estudo prévio para cada locação, em prol da harmonia entre os cenários e a criação de um fio condutor para produção visual. O documentário “Viola Encantada” se configurou de extrema importância para o aprendizado

técnico e prático na conclusão do curso de Cinema e Audiovisual, na perspectiva das habilidades necessárias para a atuação no mercado.

3.3 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA - PATRICK MENDES

A fotografia do documentário *Viola Encantada* buscou uma atmosfera que transmitisse o ambiente tanto na área rural quanto na urbana da cidade de Vitória da Conquista, para tanto observou-se quais as formas de iluminação era utilizado nos encontros das cantorias de viola e da contação de causos.

Na zona rural, os ambientes são iluminados por lampiões e fogueiras, por tons quentes, já na área urbana a iluminação é feita por lâmpadas fluorescentes. A proposta de iluminação utilizada nesse documentário foi o uso de iluminação com tons quentes, com pontos de luz que tragam a sensação de uma luz dura, como a de uma fogueira, mas que, assim como na zona urbana, notavelmente vem de fonte de energia elétrica.

O documentário é composto de entrevistas/depoimentos e o encontro de músicos nas violadas, gravados no teatro Carlos Jehovah, com um espaço em formato circular, com dez refletores halógenos de 500W, localizados no teto, dos quais apenas dois podiam ser deslocados para outros lugares. O ambiente era isolado de iluminação externa, o que foi de grande ajuda para arquitetar a luz que utilizaríamos.

Foi construído um cenário numa das extremidades do teatro, à frente do qual colocamos um banco para filmar os entrevistados. Quatro refletores halógenos foram usados com uma mesma dimmer - dispositivo utilizado para variar a intensidade média de uma corrente elétrica, controlando a intensidade da luz produzida por uma lâmpada - para regular a intensidade das lâmpadas, reduzindo, nesse caso, em um quarto a potência das mesmas. O entrevistado foi iluminado por dois refletores halógenos de 500W, posicionados no chão, com a luz difundida através de folha de papel manteiga e um refletor no teto.

As entrevistas foram realizadas com iluminação de três pontos e, como o próprio nome já diz, tal sistema é formado por três fontes de luz: a luz principal, a luz de preenchimento e o contraluz. A luz principal é a luz mais importante do sistema e a primeira a ser armada; ela foi posicionada a aproximadamente 70 graus à direita da câmera, formando um ângulo com a linha imaginária que liga a câmera à pessoa, iluminando mais um lado do rosto, destacando seu contorno e textura. Optamos pela luz dura - com a qual conseguimos distinguir facilmente o contorno da sombra - para tornar mais dramática a imagem, já que reforça a forma e o

relevo das expressões do rosto. Porém, suavizamos levemente essa luz para reduzir as linhas mais marcadas do rosto do entrevistado. A luz de preenchimento complementa a luz principal, de modo a minimizar/suavizar as sombras criadas por esta no rosto do entrevistado, e estava localizada 60 graus à esquerda da câmera, formando um ângulo com a linha imaginária que liga a câmera à pessoa. Essa luz é mais suave e difusa em relação a luz principal e, como nossas fontes de luz são refletores halógenos de 500W ligados no mesmo dimmer, o ponto de luz do difusor foi afastado do entrevistado, a fim de se obter a luz ideal.

O contraluz, localizado atrás do convidado, no teto do teatro, posicionado diametralmente oposto à luz principal, serviu para moldar o rosto do mesmo, destacando-o do cenário ao fundo e mostrando a distância em que ele se encontra em relação ao cenário. Para essa luz é necessário um foco direcional na pessoa e é importante dizer que ela não pode ser difundida, pois a luz propaga-se em um leque bem aberto, podendo atingir a objetiva da câmera, acarretando, assim, reflexos indesejados. Como o refletor usado não tinha foco, não foi possível o direcionamento preciso da luz no entrevistado, mas com o dimmer pôde-se diminuir a potência da luz, conforme as características particulares dos entrevistados, de modo que a luz não interferiu nas lentes, causando, por sua vez, um contraluz agradável.

A escolha dos planos foi baseada nas três câmeras que tínhamos disponíveis para gravação e que ficaram distribuídas como câmera principal, câmera lateral direita e câmera lateral esquerda. A câmera principal tinha o entrevistado em primeiro plano e o cenário como segundo plano; a pessoa entrevistada ficou posicionada de forma que a visualização do cenário fosse possível e harmônica. Para tanto, foi usada a regra dos terços, uma técnica utilizada na fotografia que proporciona um melhor enquadramento. Na verdade, isso é apenas um conselho de como aperfeiçoar os enquadramentos fotográficos; um exercício mental no qual o fotógrafo olha através do visor e, mentalmente, visualiza três terços verticais e horizontais, obtendo nove partes iguais. Nas interseções das partes formam-se pontos, conhecidos como pontos de ouro, nos quais, normalmente, são colocados os elementos mais atraentes da imagem, deixando a fotografia com uma melhor composição. A principal mudança na imagem é que os pontos principais são deslocados do centro para as laterais, gerando um enquadramento mais rico. Com base nessa técnica, o entrevistado ficou localizado nos “pontos de ouro” do lado esquerdo em relação ao cenário; a mesma técnica foi usada nas imagens obtidas com as câmeras laterais.

Vale ressaltar, contudo, que tivemos dificuldade ao tentar produzir imagens diferenciadas para o documentário em questão, pois os equipamentos que utilizamos para realizar as gravações eram muito limitados. A máquina Canon T3i foi a nossa câmera

principal e o seu formato de gravação é H264, com uma construção de cor própria da Canon; essa condição de cor já estabelecida pela câmera, torna impossível uma correção de cor adequada para nosso objetivo de imagem. Por isso, o ideal seria uma câmera que gravasse em formato RAW (formato cru), já que tal formato de arquivo nos oferece autonomia para manipulação das cores - mantém todos os dados da imagem captada pela câmera - , possibilitando, desse modo, alcançar o resultado visual desejado. Em relação aos formatos mencionados (H264 e RAW), é importante falar sobre compressão de arquivos, conforme parágrafos a seguir:

A Compressão de Arquivos em vídeo surge a partir da necessidade de se eliminar as informações que são redundantes em um vídeo digital, diminuindo o número de bits utilizados para a representação desse vídeo. Os padrões de compressão de vídeo exploram uma característica dos vídeos digitais que é a redundância. Tal característica existe em praticamente três tipos: redundância de dados, redundância espacial e redundância temporal.

A redundância espacial (também conhecida por redundância intra-quadro ou *intraframe*) surge da correlação existente entre os pixels espacialmente distribuídos em um quadro e ocorre quando numa mesma imagem há largas regiões com as mesmas características (por exemplo, um fundo extenso da mesma cor). Nesse tipo de redundância, os valores dos pixels podem ser previstos pelos pixels vizinhos no mesmo quadro de uma sequência de vídeo e é isso que pode ser percebido no domínio espacial. Aqui a redundância pode ser reduzida por meio da operação chamada de codificação intra-quadro, presente em alguns padrões de codificação de vídeo atuais. A redundância espacial é também percebida no domínio das frequências e nesse caso, de acordo com Afonso (2012, apud GHANBARI, 2003):

A operação realizada para reduzir a redundância espacial é chamada de quantização (Q). Contudo, para que a quantização seja utilizada, primeiramente as informações devem ser transformadas do domínio espacial para o domínio das frequências, requerendo outra etapa na codificação, chamada de transformada (T). A quantização gera perdas no processo de codificação, uma vez que o seu princípio de funcionamento está baseado na eliminação de partes das informações da imagem menos relevantes ao sistema visual humano, atenuando ou até eliminando determinadas frequências. Porém, as perdas geradas não causam problemas ou interferem de forma pouco significativa na qualidade da imagem. (AFONSO, 2012, apud GHANBARI, 2003)

A redundância temporal (redundância inter-quadro ou *interframe*) é provocada pela correlação existente entre quadros temporalmente próximos em um vídeo e de acordo com

Porto (2008, apud GONZALEZ, 2003), a redundância temporal poderia ser classificada como apenas mais uma dimensão da redundância espacial.

Considerando dois quadros de vídeo temporalmente próximos, muitos blocos de pixels simplesmente não mudam de valores. Isto acontece, por exemplo, em blocos de pixels que compõem o fundo de uma cena em que um determinado objeto encontra-se em movimento. Da mesma forma, o próprio objeto em movimento mantém os valores de seus blocos de pixel, porém com um deslocamento em relação aos demais quadros. A exploração das redundâncias do tipo temporal permite elevadas taxas de compressão e são utilizadas em todos os padrões de codificação de vídeos atuais. (AFONSO, 2012, apud GHANBARI, 2003).

A redundância entrópica está relacionada com as possibilidades de ocorrência e com a forma de representação dos símbolos codificados e não se relaciona diretamente ao conteúdo da imagem. Sobre entropia, ela é uma medida da quantidade média de informação transmitida por símbolo do vídeo (SHI, 1999). À medida que a probabilidade de ocorrência de um símbolo aumenta, a quantidade de informação nova transmitida por este símbolo diminui. Desse modo, os codificadores que exploram a redundância entrópica procuram transmitir a maior quantidade de informação possível por símbolo codificado. Assim, é possível a representação de uma quantidade maior de informações com um número menor de bits. Existem diferentes técnicas e algoritmos de compressão sem perdas utilizados com o objetivo de explorar a redundância entrópica (SCHIAVON, 2008).

A Compressão de arquivos: Lossless x Lossy dada à necessidade da compressão de vídeo, como já dito nesse item (2.3.1), é necessário também dizer que, em se tratando de compressão de arquivos, existem basicamente dois tipos de compressão/compactação de dados: *lossless* e *lossy*.

No tipo de compressão *lossless* (sem perda), toda a informação contida na imagem é mantida (após a compressão) e essa técnica é utilizada quando há a necessidade de reconstrução exata da informação original, ou seja, quando a qualidade e a fidelidade da imagem são imprescindíveis. A taxa de compressão - a razão entre a quantidade de dados originais e a quantidade de dados após a compressão - na técnica *lossless* é baixa: normalmente 2:1 ou 3:1.

Já no tipo de compressão *lossy* (com perda), a imagem comprimida não se mantém idêntica à original, mas se apresenta como uma boa aproximação dessa informação original. Utiliza-se a técnica de *lossy* quando reduzir o tamanho da imagem é mais importante do que obter qualidade na imagem. Ao contrário da taxa de compressão na *lossless*, aqui essa taxa é alta.

O H.264 é um padrão de compactação de vídeo com perda de informação (*lossy*) e é, atualmente, o padrão de compressão mais popular. O H.264, também conhecido como MPEG-4 pt. 10, ou AVC, foi originalmente desenvolvido para transmitir dados de vídeo através da rede, tais como conferências, vídeos e filmes. Ele também encontrou aplicação em compressão de vídeo de alta definição (como, por exemplo, o Blu-ray).

Raw (ou formato "cru") é um formato de arquivo digital sem perda de informação (*lossless*) e, por isso, contém todos os dados da imagem captados pelo sensor da câmera, pixel a pixel.

Os arquivos em Raw, por não apresentarem perda de dados, são maiores do que os arquivos JPEG. Além do mais, não há um padrão estabelecido para o formato cru. Cada fabricante de câmera possui seu formato proprietário - .cr2 para câmeras da Canon e .nef para Nikon, por exemplo. Lembrando que a câmera Canon 5D Mark II não grava vídeos em RAW, apenas fotografias.

Um outro ponto importante é que arquivos RAW dão a capacidade de definir o balanço de branco em um vídeo após a imagem ter sido feita, mas sem destruir os bits, ou seja, sem gerar ruído e com pouquíssima perda na qualidade da imagem.

Para finalizar, voltando às dificuldades encontradas, a limitação dos equipamentos não ficou restrita apenas à câmera, mas também às lentes e à iluminação. Contávamos apenas com lentes de baixa construção, como a 50mm f1/8, que não proporciona uma nitidez adequada para as imagens. A iluminação foi o quesito mais difícil de se lidar: a falta de conhecimento na área de iluminação somada às fontes de luz de pouca qualidade que conseguimos (refletor/iluminador de luz halógena de 500W) representaram um obstáculo para o bom andamento das filmagens e, conseqüentemente, para a obtenção do resultado desejado.

3.4 DIREÇÃO GERAL E DIREÇÃO DE SOM - PAULO MACEDO

Após a ideia e o conseqüente anseio pessoal, comecei a me dar conta da veracidade de afirmações de autores como Moletta (2009, p. 41), quando diz que "(...) a direção é a parte mais delicada de uma produção de curta-metragem em vídeo, sobretudo de baixo orçamento, em que não há todos os recursos e equipamentos desejados para realizar o projeto". Reforço essa fala, incluindo uma importantíssima observação: além de recursos financeiros e equipamentos, faz-se de suma importância o material humano, uma vez que, com uma equipe ampla e bem formada, as possibilidades de sucesso do trabalho são muito maiores.

Mas, como toda experiência é válida e torna-se um item a mais no quesito aprendido, encaro a oportunidade como um pontapé, uma indiscutível certeza do caminho que já trilho e anseio continuar. O obstáculo explicitado por Molleta (2009), foi sentido pela equipe de trabalho e agregados, aos quais não posso deixar de mencionar dado o esforço e empenho para que tudo acontecesse mais que a contento, já que os objetivos no que tange a realização do filme foram alcançados. Igualmente cada membro da equipe de trabalho desempenhou, ainda que por curtíssimo intervalo, o papel inerente aos demais. O que, de forma bastante particular, me faz pensar que houve uma certificação das vocações de cada integrante num produto como o que realizamos.

O papel de diretor do documentário *Viola Encantada* me fez ter uma noção mais exata da importância das demais funções, uma vez que a execução das minhas tarefas dependia da organização e cumprimento das atuações dos colegas de equipe. Isso foi possível porque, enquanto diretor eu também exerci a função de produtor, cenógrafo, diretor de fotografia, técnico de iluminação e som, dentre outras funções, não menos relevantes, entretanto, ressalto que não foi por presunção, ou desprezo ao coletivo, mas devido às circunstâncias.

Como o documentário tem o objetivo de retratar depoimentos e abrangência das violadas, cantorias e contações de causos em Vitória da Conquista e o meu contato com essa realidade é estreito devido à função de músico, pois faço parte desse universo de violeiros e cantadores, coube a mim a indicação dos colegas músicos, dos mecenas que, outrora, nos acolhia em suas residências e/ou bares, produtores culturais e empresários envolvidos etc.

A extensa lista de nomes precisou de bons filtros para que tivéssemos um trabalho mais conciso, dado o intervalo que tínhamos para as gravações, determinado, também, pela disponibilidade do espaço que escolhemos como locação, o Teatro Municipal Carlos Jehovah, situado no centro de Vitória da Conquista, o qual já foi palco de inúmeros eventos, dentre eles, violadas.

Aprovada a locação, parti, junto à equipe, à escolha do material de composição do cenário pensado pela diretora de arte do projeto e incrementado por minha experiência com ambientes e situações envolvendo violadas. Dessa forma, sugeri a criação de dois cenários, onde um serviria como base para os depoimentos, tendo em sua composição bonecos representando músicos cujas canções foram e são amplamente executadas em violadas; e o outro, que seria mostrado por *inserts* realizados pela câmera posicionada à esquerda, focando um meio perfil do entrevistado e noutra plano a modelagem de uma cabeça perfilada, contendo um violão inserido, representando a memória do nosso objeto de trabalho. Para tanto, tivemos o imprescindível apoio da Secretaria de Cultura e dos artistas plásticos Vitória

Vieira, Marcelo Freitas e Adriano Siqueira encarregados pela decoração dos festejos e eventos públicos da cidade.

Enquanto acompanhava a montagem do cenário, encarreguei-me de observar que as gravações só poderiam acontecer em horário noturno, devido ao movimento do centro comercial da cidade, onde se localiza o teatro. Assim, busquei já contactar os possíveis participantes para saber de sua disponibilidade e definir datas e horários cabíveis a cada um, além de colher os dados necessários ao envio de um resumo do projeto com sugestões de tópicos a serem abordados durante os depoimentos.

Findada essa etapa, com o cenário montado e os contatos realizados, iniciei junto ao diretor de fotografia e os assistentes a montagem e teste dos equipamentos e definição de posicionamento dos entrevistados. O nosso aparato técnico não era vasto e, com certeza, se nos tivesse sido dada a oportunidade de lançar mão de equipamentos mais modernos e com superior qualidade aos que utilizamos, nossas imagens seriam indiscutivelmente melhores. No entanto, tornou-se propósito a execução de uma proposta de baixo custo, o que incluía a escassez de equipamentos. Trabalhamos com o que tínhamos e extraímos tanto dos equipamentos quanto da equipe o máximo para obter as melhores imagens possíveis.

Optamos pelo uso das câmeras já pertencentes aos membros da equipe de trabalho, as quais, apesar de serem câmeras fotográficas, possuem um bom desempenho para filmagens. A seguir, especifico os equipamentos utilizados:

- Câmeras DSLR Canon T3i e T4i, totalizando 4 câmeras, onde somente 3 estavam integralmente à disposição da equipe. Portanto, a opção de manter as câmeras T3i para as filmagens e a T4i para realização de still;
- Lentes 50 mm f/1.8;
- Cartões de memória SD: 32 Gb Extreme Classe 10, 2 cartões 16Gb e 1 cartão 64 Gb Classe 10, utilizados nas câmeras;
- Mini grua com slider MAXGRUA;
- Refletor de luz halogênica, onde somente dois puderam ser removidos do teto da locação;
- Difusor produzido com folha de papel manteiga e fixado em pedestal girafa;
- HD externo Samsung 1Tb, para armazenamento das imagens colhidas;
- Notebook DELL Inspiron 15R SE4670; utilizado como monitor e mídia de armazenamento de cópia de segurança das imagens. Para que o notebook pudesse ser utilizado como monitor, instalamos no mesmo o programa EOS Utility da Canon, o

qual se mostrou muito eficaz, atendendo à expectativa;

- Microfone Boom EM 8800, utilizado para captação de som direto;
- Gravador Tascam DR40, também utilizado para captação de som direto;
- Fone de ouvido AKG K518 LE;
- Equipamentos de proteção individual, para operação de refletores de luz;
- Tripés para apoio das câmeras.

Montados todos os equipamentos, iniciei a afinação dos canhões de iluminação junto ao diretor de fotografia, de forma que atendesse à necessidade de um sistema de luz de três pontos para os entrevistados, em que dois pontos viriam de luz difusa para suavizar a intensidade da iluminação sobre a pele e um terceiro ponto como contraluz, posicionando o refletor em direção oposta ao entrevistado, de forma a evitar o achatamento da imagem, ressaltando o contorno do objeto e ampliando a sensação de profundidade de campo.

Do primeiro ao último dia de filmagens no Teatro Municipal Carlos Jehovah, procedi com uma rotina que tinha início sempre nas primeiras horas do dia anterior ao da filmagem e compreendia o contato com os entrevistados para confirmação de sua presença, impressão e organização dos termos de autorização de imagem, contato com a equipe para ajustes pré filmagem e a compra das bebidas para compor o *buffet* do camarim dos convidados, que tomei como minha incumbência por haver mais facilidade de locomoção e proximidade com o ponto de venda. Uma simples questão de logística e colaboração entre a equipe.

O ponto chave de todo esse trabalho gira em torno da captação das imagens e do áudio, pois, quaisquer problemas em ambos, todo o esforço da equipe seria em vão. Portanto, a estratégia que utilizei para definir o posicionamento das câmeras, a linguagem e os planos durante as gravações no interior do teatro, visou favorecer o cenário montado em consonância com o objetivo do projeto. O intuito foi criar elos entre todos os elementos expostos, de forma que não existissem lacunas entre eles. Seria necessário que houvesse uma estreita relação entre o cenário criado e as memórias explicitadas pelos depoentes, de maneira que aquela atmosfera propiciasse um resgate de histórias, situações e acontecimentos que pudessem enriquecer os relatos colhidos.

Três dos participantes não puderam ser filmados no cenário montado para tal fim devido à incompatibilidade entre as datas de reserva da pauta do teatro e a disponibilidade dessas pessoas. No entanto, buscamos ambientes que, mesmo sem um cenário, nos envolvessem com essa atmosfera artística e nos foram cedidos os espaços de uma produtora,

do hall de um espaço de realização de shows musicais e da residência de um dos entrevistados. Com isso, pudemos, mesmo distantes da proposta cênica inicial, alocar equipamentos de maneira a favorecer a continuidade do trabalho.

No que tange às violadas, que retratam toda a teoria explicitada no referido trabalho, bem como em muitas falas dos depoimentos colhidos, tivemos a possibilidade de registrar duas, as quais somaram ainda mais à minha experiência enquanto diretor. A preocupação era, dentro da limitação técnica existente, tornar possível a naturalidade daquele acontecimento. E embora não tenha sido fácil, o objetivo foi alcançado!

Findar o relato de uma experiência desse porte em limitadas páginas gera o sentimento de quase inexatidão! Há muito ainda a ser relatado: as percepções, o aprendizado, os contatos realizados, as parcerias firmadas, as angústias sofridas pela falta de equipamentos, as soluções criadas, enfim. Porém, o máximo de praticidade e certeza foi deixado aqui, onde busquei expressar, ligeira, mas intensamente, a primeira de muitas das minhas possíveis experiências como diretor de uma obra fílmica.

3.4.1 Sonoplastia do documentário Viola Encantada

A sonoplastia de uma obra audiovisual merece tanta atenção quanto a captação das próprias imagens. subestimá-la é prejudicar todo o produto gerado. Portanto, para a realização do documentário Viola Encantada, alguns pontos foram levados em consideração: primeiro, quem seria o responsável por tal incumbência; segundo, quais os equipamentos disponíveis para que conseguíssemos bons resultados.

Para a primeira questão, a solução era mais palpável: eu, membro da equipe de realização do documentário, sou músico profissional e minha experiência me respalda a tal função. Para o segundo entrave, tivemos que nos arranjar com os equipamentos que eu já possuía e com a minha dinâmica para captar o som direto numa obra documental, como a que produzimos.

O som direto é designado pela sincronia entre som e imagem durante uma filmagem. Para tanto, são necessários alguns requisitos, aos quais o técnico de som direto, ou sonoplasta, deve estar atento, como um registro de voz claramente inteligível, um plano sonoro verossímil à imagem correspondente ou que possa ser manipulado em pós-produção para alcançar esta verossimilhança (aqui entram os softwares, dos quais também lançamos mão), os planos que constituem uma sequência, continuidade de timbre e adequação com o espaço fílmico

representado, os elementos necessários para a edição de som etc.

Durante as gravações do *Viola Encantada*, utilizei um gravador Tascam DR40, microfone Boom EM 8800 e fone de ouvido AKG K518 LE, além de programas específicos para tratamento do áudio captado e sincronia com as imagens obtidas. Busquei também compor uma trilha para a abertura do documentário e realizar uma releitura musical da canção *Pau de Atiradeira*, do músico e compositor Papalo Monteiro, que tematizou a produção.

A captação do áudio durante os depoimentos se deu de maneira produtiva em quase todo o processo de realização do documentário, principalmente nas gravações realizadas no Teatro Municipal Carlos Jehovah, durante a noite, quando o comércio próximo à locação já encerrara suas atividades. Nas tomadas realizadas fora daquele espaço, houve algumas mínimas interferências, as quais foram insuficientes para compor artefatos à captação do áudio.

As violadas filmadas demandaram maior atenção e cuidado, pois o envolvimento de mais pessoas num ambiente, para a maioria, festivo, exprimiu em quase todos o anseio de extravasar, tanto pelo sentido de confraternização ali denotado, quanto pela experiência de ser filmado para uma obra de tal importância como esta, a julgar pelo distanciamento com a realidade ora explicitada.

Durante a execução das canções, por exemplo, necessitei intervir com solicitação de silêncio para que captássemos o áudio de maneira clara e limpa, sem interferências de conversas paralelas, risadas, tilintar de copos, arrastar de cadeiras e bancos etc. No entanto, todos esses artefatos também são importantes para compor a realidade do material produzido. É exatamente isso que evidenciará o fato de termos nos infiltrado num ambiente como aquele para registrar os acontecimentos, e não o inverso! Daí a tranquilidade quando não consegui conter, por exemplo, situações como a de um cão latindo em plena execução de uma canção numa violada ocorrida na zona rural.

O áudio influencia diretamente a reflexão do telespectador sobre a imagem numa obra fílmica. Portanto, o cuidado com ruídos indesejados, tanto internos quanto externos, reverberações no ambiente de filmagem e até mesmo interferências geradas por equipamentos de iluminação, como lâmpadas de néon ou fluorescentes, sobre os microfones e gravadores, deve ser levado em plena consideração. Quase todas as estratégias utilizadas para a manutenção do silêncio durante as filmagens foram satisfatórias. No entanto, em termos técnicos, algumas situações não puderam ser evitadas, a exemplo do ruído gerado pelos refletores do teatro e a falta de um software que propiciasse a correção do problema.

Findar um trabalho como este, sem os equipamentos adequados e sem aporte

financeiro, deixa claro o sentimento de extração do máximo que se pode obter em termos técnico e humano, principalmente. Estou certo de que toda a equipe, entre membros e agregados, esmerou-se para que obtivéssemos um trabalho que atendesse às nossas expectativas. O aprendizado assemelha-se ao sentimento de querer mais e à necessidade de buscar os recursos necessários a esse anseio.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a preservação da cultura de uma comunidade como a de Vitória da Conquista, esta e é reconhecida como uma das fontes de manutenção da identidade social de seu povo, manifestações como as violadas e a contação de causos tornam-se fundamentais para que haja uma preservação efetiva dos saberes locais quanto as expressões artísticas da região.

A cidade que se destaca nacionalmente com a produção cinematográfica de Glauber Rocha a partir do Cinema Novo e Elomar Figueira na música, porém, atualmente sofre com a perda gradativa de suas produções musicais e de expressão oral, como a contação de causos devido as demandas contemporâneas.

A cultura popular, a revelia dos meios de produção de massa, não deve ser subjugada ao passado, visto a necessidade da construção de uma sociedade baseada em valores como a manutenção de suas tradições e a valorização das produções locais, sejam quais forem, conquanto expressem a diversidade cultural e a identidade de seus membros.

A cultura identitária do povo não é descaracterizada ou perde suas referências somente com a música, mas em variadas formas artísticas, sendo que, esse processo vem através da imposição das demandas contemporâneas e para que seja efetivado tem a aceitação dos meios do poder que articulam o modelo de difusão cultural do país, através dos meios de comunicação de massa.

Um dos aspectos evidentes, em relação a realização do documentário *Viola Encantada* é a importância da consciência artística no que tange a preocupação com as raízes de suas produções. Para além da simples tradição, a arte realizada na cidade mostrou-se resistente as expressões do consumo cultural atualmente, como uma arte do povo.

A arte do povo, como a arte popular anterior à sociedade de massa, realiza-se à margem de qualquer tipo de juízo crítico, aparecendo como uma espécie de produto espontâneo da natureza, como os vegetais e os minerais. Pelo fato de que, na arte do povo, conforme observa Hauser, o produtor e o consumidor se confundem, o romantismo chegou a imaginar que tal arte não tinha autor, seria o produto de gênio

popular coletivo.(GULLAR, 2010, p. 283)

Muito embora, o entrave da pouca divulgação do gênero alvo da pesquisa ocorra, os próprios artistas exercem o papel de mediadores sociais, através de suas atividades cotidianas e na persistência em levar adiante o hábito dos encontros culturais que, configuram-se como verdadeiras celebrações da arte e da busca por sua permanência no cenário local.

Todas as canções executadas ao som da viola, do violão, sejam elas “Pau de Atiradeira”, “Serra da Boa Esperança¹⁹”, ou os causos narrados, tem em comum os elos com a terra, com as pequenas coisas cotidianas, as alegrias e lamentos que aproximam os indivíduos, com a esperança, com o que humaniza através da arte e da cultura popular, assim porque não dizer que, como na canção guia das reminiscências dos entrevistados, as violadas e contação de causos mostram-se resilientes, com a nobreza do paú de atiradeira que apesar de nascer torto segue seu destino, como a arte popular sobrevivente às demandas contemporâneas da cultura homogeneizada.

O documentário assim, se presta a mostrar a cultura popular voltada aos indivíduos sociais, a responsabilidade dos artistas que estão produzindo a arte para si e para a comunidade, de forma compromissada com a manutenção desses bens culturais insubstituíveis.

¹⁹Serra da Boa Esperança (1937) canção de Lamartine Babo faz parte do repertório da música popular brasileira e é constante nas violadas.

5 REFERÊNCIAS

AFONSO, Vladimir. **Desenvolvimento de Arquiteturas para Estimação de Movimento Fracionária Segundo o Padrão HEVC**. Trabalho apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ciência da Computação. Universidade Federal de Pelotas. 2012. In: GHANBARI, M. **Standard Codecs: Image Compression to Advanced Video Coding**. United Kingdom: The Institution of Electrical Engineers, 2003.

BHABHA, Homi K. **Nation and narration**. London and New York: Routledge, 1990.

Barroso, Oswald. **Cultura insubmissa: sobre a origem e evolução da literatura de cordel no Nordeste**. Fortaleza. Nação Cariri Editora, 1982.

BECKER, Howard Saul. **Arte como Ação Coletiva**. In: __ e outros. **Uma teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velho**. SP: Companhia das Letras, 2004.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____, Néstor Garcia. **Socialização da arte**. São Paulo: Cortez, 1984.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

Constituição Brasileira de 1998. Portal da Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/internet/infdoc/publicacoes/html/pdf/constituicao.pdf>>. Acesso em: 06 dez. 2013.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

DAMATTA, Roberto. **O Que Faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da Unesco. Unesdoc Database | United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>. Acesso em: 07 dez. 2013.

Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007. Portal Planalto – Presidência da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-

2010/2007/decreto/d6177.htm>. Acesso em: 07 dez. 2013

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História Oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *História Oral*, 6, 2003, p.9-25.

DONDERS, Yvone. **Direitos Culturais**. Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 11 (jan./abr. 2011) – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2011, p. 75.

FENTRESS, James, & WICKHAM, Chris . **Social Memory**. Oxford:Blackwell, 1992.

FREIRE,Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 2º tomo.Rio de Janeiro, Ed. José Olímpio, 1966.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2002.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HAMBURGUER, Vera. Arte em Cena – A direção de arte no cinema brasileiro. Disponível em:http://divirtase.uai.com.br/app/noticia/cinema/2014/08/02/noticia_cinema,157945/mestres-da-cena.shtml>. Acesso em: 16 ago. 2014.

HERMET, Guy. **Cultura e Desenvolvimento**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 204.

LIMA,Camillo de Jesus. Disponível em: <<http://tabernadahistoriavc.com.br>>. Acesso em: 16 mai. 2014.

MORAES,Edson Martins.**A arte popular na instituição cultural**: desafios postos á mediação. São Paulo, 2007.

O significado da cor na estampa do tecido popular: a chita como estudo de caso. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-ColoquiodeModa_2010/68848_O_significado_da_cor_na_estampa_do_tecido_popular_-_a_.pdf> Acesso em: 11 jun. 2014.

PEREIRA, Lígia Maria Leite. “Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias.” In: Revista História Oral 3. Associação Brasileira de historia oral, Rio de Janeiro, 2000.

PORTO, Marcelo Schiavon. **Arquiteturas de Alto Desempenho e Baixo Custo em Hardware para a Estimação de Movimento em Vídeos Digitais**. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ciência da Computação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Informática. 2008. In: GONZALEZ, R.; WOODS, R. **Processamento de Imagens Digitais**. São Paulo: Edgard Blücher, 2003.

PUTERMAN, Paulo. **A Indústria Cultural: a agônia de um conceito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa. A voz no documentário. In: **Teoria Contemporânea do Cinema Documentário e Narratividade Ficcional**. v. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.47-68.

RICHARDSON, I. **H.264 and MPEG - 4 Video Compression - Video Coding for Next - Generation Multimedia**. Chichester: John Wiley and Sons, 2003.

SALLES, Filipe. **Apostila de Cinematografia: como se faz cinema**. Disponível em: <www.mnemocine.art.br>. Acesso em: 14 jul. 2014.

SANT'ANNA, Romildo. **A Moda é Viola: ensaio do cantar caipira**. 2ª ed. ampliada. São Paulo, arte & ciência, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. Ed.34, 1998.
Vamos tirar o Brasil da gaveta – Saiu na imprensa. Disponível em: <http://www.rolandoboldrin.com.br/saiu_na_imprensa.asp?id=49&id_cat=3> Acesso em: 26 mar. 2014.

VELHO, Gilberto. **Artifícios & Artefatos: entre o literário e o antropológico**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

VERTOV, Dziga. Biofilmografia. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm>>. Acesso em: 17 mai. 2014.

“VIOLA ENCANTADA”

Um Roteiro
De
Andréia André

Copyright © by Andreia André 2014 Av. Ivo Freire Aguiar
nº496, Candeias-Vitória
Todos os direitos reservados da Conquista - BA(77) 8822-4954
deahandre@yahoo.com.br

“VIOLA ENCANTADA”

FADE IN:

CENA 1 – EXT/DIA/ VISTA AÉREA DE CONQUISTA

A sequência será construída pela tomada de planos aéreos da cidade de Vitória da Conquista, berço de uma rica cultura musical popular. Ouvem-se os sons da cidade que, lentamente vão diminuindo para a introdução de acordes de viola e violão, dando origem a construção poética do documentário. Sobrepõem estas imagens trecho da canção “Redescobrir o Brasil”, na voz de Paulo Macedo é entoado:

PAULO MACEDO (V.O.)

Em busca do interior

Sol na montanha

Flores nas casas

Um sonho que nos levou

A desvendar esse país

Quantos motivos (cont.)

(cont.) 2.

Para seguir.

CENA 2 - INT - TEATRO CARLOS JEHOVAH - NOITE

O depoimento dos músicos se dará no cenário montado no teatro Carlos Jehovah, um dos locais mais importantes da cidade devido a grande ocupação cultural em meados dos anos 80. O teatro foi palco de inúmeros encontros de músicos e contadores de causos nas violadas. Os músicos afinam seus instrumentos lado a lado, contando passagens

de suas apresentações no teatro. Trecho do depoimento individual de cada artista é mostrado, às vezes, entrecortando com música.

Ao final desta sequência são mostrados os instrumentos no palco. Uma música suave é tocada ao fundo com o som de viola numa doce melodia enquanto o espaço vazio é ocupado apenas pelo artesanato rico em arte do passado.

Na tela a legenda com o nome da música do violeiro Paulo Monteiro:

PAULO MACEDO (V.O.)

Nas cordas de uma viola

Desenha-se o destino

De criança e ancião

Quando a noite enluarada

Prateia nosso sertão

Na memória mora a glória

Que outrora era a canção. 3.

CENA 3 - INT - CASA DO SR. SADI - DIA

O entrevistado Duda Bastos fala da sua história dentro do movimento da violada e contação de causos, ele revela a sua percepção quanto ao futuro dessa tradição em Vitória da Conquista.

CENA 4 – INT - ESTÚDIO ROSSANE PRODUÇÕES -DIA

O entrevistado e cantador Edgard Mão Branca fala de suas experiências nas violadas e sua trajetória na música local.

CENA 5 – INT – HOTEL IBIS – NOITE

Entrevista com o cantor e compositor Xangai.

CENA 6 – INT - CASA DE TEREZA BARROS - NOITE

A geração de jovens reunidos tocam canções que remetem a preservação das violadas como encontros festivos e culturais.

CENA 7 – EXT - SÍTIO DE HILDEBRANDO - NOITE

Está anoitecendo. Anuncia-se a violada. Vozes ao fundo e os cantadores vão sentando-se ao redor de uma fogueira com seus instrumentos em punho. As vozes dos músicos, num burburinho que denotam as presenças deles no lugar, dando início à cantoria. Um a um os músicos vão entoando suas canções que estiveram presentes em outras violadas, neste documentário, elas revelam suas esperanças quanto à preservação das tradições populares e da perda das identidades culturais face à modernidade.

Um contador de causo inicia uma história, acompanhado pelo dedilhar do violão. Os músicos interagem, assim, estes narradores e poetas citam um pouco sobre o percurso de suas obras, os que assistem permanecem inebriados pelas recordações que estão ouvindo.

CENA 8- INT- TEATRO CARLOS JHEOVAH- DIA

O músico Paulo Macedo interage com sua filha uma menina de 2 anos. A criança leva o violão até o pai, senta-se e toca brincando, numa demonstração de que a arte das violadas permanecerá viva, pelo esforço de seus artífices.

FADE OUT.

FIM

ANÁLISE TÉCNICA DO ROTEIRO

| | | |
|-----------------|-------------------------------------|-----------------|
| ANÁLISE TÉCNICA | <i>FILME</i> <i>DOCUMENTÁRIO</i> | VIOLA ENCANTADA |
|-----------------|-------------------------------------|-----------------|

| CENA | INT/EXT | DIA/NOITE | LOCAÇÃO |
|------|---------|-----------|--------------------------|
| 01 | Externa | Dia | Vista Aérea de Conquista |

DESCRIÇÃO (RESUMO)

Tomadas aéreas de Vitória da Conquista

| PERSONAGENS | FIGURINO | FIGURAÇÃO | FIGURINO |
|-------------|----------|-----------|----------|
| | | Dublê | Figurino |
| | | | |

| | |
|--------------------------|------------|
| OBJETOS DE CENA E DE USO | CENOGRAFIA |
| | |

| | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| EQUIPAMENTO Uma Câmera DSLR | SOM Ambiente + música de viola |
| | |

| | |
|---|---------|
| PRODUÇÃO PROVIDÊNCIAS Providenciar o voo | MAKE UP |
| | |

| | |
|-------------------|------------------|
| EFEITOS ESPECIAIS | MAKE UP ESPECIAL |
| | |

Diretor de Produção

ANÁLISE TÉCNICA

**FILME
DOCUMENTÁRIO**

VIOLA ENCANTADA

| CENA | INT/EXT | DIA/NOITE | LOCAÇÃO |
|------|---------|-----------|-----------------------|
| 2 | INT | NOITE | Teatro Carlos Jehovah |

DESCRIÇÃO (RESUMO)

Encontro dos violeiros tocando e contando causos.

| PERSONAGENS/VIOLEIRO | FIGURINO | FIGURAÇÃO | FIGURINO |
|--|----------|-----------|----------|
| Gutemberg Vieira, Dinho Oliveira, Papalo Monteiro, Geslanei Brito, Gil Barros, Paulo Macena , Geslanei, Nagib. | 1 | | |
| | | Dublê | Figurino |
| | | | |

| | |
|--|---|
| OBJETOS DE CENA E DE USO Banco de madeira Almofadas de Chita Violão Viola | CENOGRAFIA Palco do teatro de arena decorado com almofadas de chita, cestos, bonecos, quadros da artista Vitória Vieira e Marcelo Freitas e Adriano Siqueira. |
|--|---|

| | |
|---|----------------------|
| EQUIPAMENTO Completo para Int/Noite + mini grua e 3 câmeras | SOM Direto |
|---|----------------------|

| | |
|--|--------------------------|
| PRODUÇÃO PROVIDÊNCIAS Isolar a área. Providenciar salgados e bebidas | MAKE UP Normal |
|--|--------------------------|

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| EFEITOS ESPECIAIS | MAKE UP ESPECIAL |
|--------------------------|-------------------------|

Diretor de Produção

ANÁLISE TÉCNICA

**FILME
DOCUMENTÁRIO**

VIOLA ENCANTADA

| CENA | INT/EXT | DIA/NOITE | LOCAÇÃO |
|-------------|----------------|------------------|------------------|
| 03 | Interior | Dia | Casa do Sr. Sadi |

DESCRIÇÃO (RESUMO)
Entrevista com Duda Bastos.

| PERSONAGENS/VIOLEIRO | FIGURINO | FIGURAÇÃO | FIGURINO |
|-----------------------------|-----------------|------------------|-----------------|
| Duda Bastos | 1 | | |
| | | Dublê | Figurino |
| | | | |

| | |
|--|-------------------------------------|
| OBJETOS DE CENA E DE USO Instrumentos musicais | CENOGRAFIA Sala de música |
|--|-------------------------------------|

| | |
|--|----------------------|
| EQUIPAMENTO Completo para Int/Dia + 3 câmeras DSLR | SOM Direto |
|--|----------------------|

| | |
|---|--------------------------|
| PRODUÇÃO PROVIDÊNCIAS Isolar a área. Providenciar lanche para a equipe | MAKE UP Normal |
|---|--------------------------|

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| EFEITOS ESPECIAIS | MAKE UP ESPECIAL |
|--------------------------|-------------------------|

Diretor de Produção

ANÁLISE TÉCNICA

**FILME
DOCUMENTÁRIO**

VIOLA ENCANTADA

| CENA | INT/EXT | DIA/NOITE | LOCAÇÃO |
|------|----------|-----------|---------------------------|
| 04 | Interior | Dia | Estúdio Rossane Produções |

DESCRIÇÃO (RESUMO)

Entrevista com o cantor Edigar Mão Branca.

| PERSONAGENS/VIOLEIRO | FIGURINO | FIGURAÇÃO | FIGURINO |
|----------------------|----------|-----------|----------|
| Edigar Mão Branca | 1 | | |
| | | Dublê | Figurino |
| | | | |

OBJETOS DE CENA E DE USO

CENOGRAFIA

Estúdio de gravação

EQUIPAMENTO

Completo para Int/dia + 2 câmeras DSLR

SOM

Direto

PRODUÇÃO PROVIDÊNCIAS

Isolar a área.

MAKE UP

Normal

EFEITOS ESPECIAIS

MAKE UP ESPECIAL

Diretor de Produção

ANÁLISE TÉCNICA

**FILME
DOCUMENTÁRIO**

VIOLA ENCANTADA

| CENA | INT/EXT | DIA/NOITE | LOCAÇÃO |
|-------------|----------------|------------------|----------------|
| 05 | Interior | Noite | Hotel Ibis |

DESCRIÇÃO (RESUMO)
Entrevista com Xangai.

| PERSONAGEM/VIOLEIRO | FIGURINO | FIGURAÇÃO | FIGURINO |
|----------------------------|-----------------|------------------|-----------------|
| Xangai | 1 | | |
| | | Dublê | Figurino |
| | | | |

OBJETOS DE CENA E DE USO
Violão

CENOGRAFIA
Hall do Hotel Ibis

EQUIPAMENTO
Completo para Int/2 câmeras DSLR

SOM
Direto

PRODUÇÃO PROVIDÊNCIAS

Isolar a área.

MAKE UP

Normal

EFEITOS ESPECIAIS

MAKE UP ESPECIAL

Diretor de Produção

ANÁLISE TÉCNICA

**FILME
DOCUMENTÁRIO**

VIOLA ENCANTADA

| CENA | INT/EXT | DIA/NOITE | LOCAÇÃO |
|-------------|----------------|------------------|--------------------------|
| 06 | Interior | Noite | Casa de Tereza de Barros |

DESCRIÇÃO (RESUMO)

Os músicos tocam canções que remetem a preservação das violadas como encontros festivos e culturais.

| Violeiros | FIGURINO | FIGURAÇÃO | FIGURINO |
|--|----------|-----------|----------|
| Gutemberg Vieira, Dinho Oliveira, Papalo Monteiro, João Omar, Geslanei, Carlos Barros, Paulo Macena, Geslanei, Carlos Barros, Tereza Barros, Marta Moreno | 2 | | |
| | | Dublê | Figurino |
| | | | |

| | |
|---|--|
| OBJETOS DE CENA E DE USO Violões, | CENOGRAFIA Varanda decorado com as almofadas de chita, pufs, cestos de palha, |
|---|--|

| | |
|---|----------------------|
| EQUIPAMENTO Completo para Int/Noite + pequena grua e 3 câmeras | SOM Direto |
|---|----------------------|

| | |
|---|--------------------------|
| PRODUÇÃO PROVIDÊNCIAS Isolar a área. Providenciar lanche e bebidas para os artistas e equipe | MAKE UP Normal |
|---|--------------------------|

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| EFEITOS ESPECIAIS | MAKE UP ESPECIAL |
|--------------------------|-------------------------|

Diretor de Produção

ANÁLISE TÉCNICA

**FILME
DOCUMENTÁRIO**

VIOLA ENCANTADA

| CENA | INT/EXT | DIA/NOITE | LOCAÇÃO |
|------|---------|------------------|----------------------|
| 7 | Int/ext | Entardecer/Noite | Sítio de Hidelbrando |

DESCRIÇÃO (RESUMO)

Encontro dos violeiros tocando e contando causos.

| PERSONAGENS | FIGURINO | FIGURAÇÃO | FIGURINO |
|--|----------|-----------|----------|
| Gutemberg Vieira, Dinho Oliveira, Papalo Monteiro, João Omar, Geslanei, Carlos Barros, Paulo Macena, Geslanei, Carlos Barros, Marta Moreno | 3 | | |
| | | Dublê | Figurino |
| | | | |

| | |
|---|--|
| OBJETOS DE CENA E DE USO Violões, | CENOGRAFIA Alpendre e entrada do sítio de Hidelbrando com parte da decoração presente no Teatro Carlos Jehovah |
|---|--|

| | |
|--|----------------------|
| EQUIPAMENTO Completo para Int/Noite + pequena grua e 3 câmeras | SOM Direto |
|--|----------------------|

| | |
|---|--------------------------|
| PRODUÇÃO PROVIDÊNCIAS Isolar a área. Montar a fogueira. Monar gambiarra. Providencias lanche e bebidas para os artistas e equipe | MAKE UP Normal |
|---|--------------------------|

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| EFEITOS ESPECIAIS | MAKE UP ESPECIAL |
|--------------------------|-------------------------|

Diretor de Produção

ANÁLISE TÉCNICA

**FILME
DOCUMENTÁRIO**

VIOLA ENCANTADA

| CENA | INT/EXT | DIA/NOITE | LOCAÇÃO |
|------|---------|-----------|-----------------------|
| 08 | Int | Dia | Teatro Carlos Jehovah |

DESCRIÇÃO (RESUMO)

O Músico Paulo Macedo e sua filha Anita tocam juntos.

| PERSONAGENS/ VIOLEIRO | FIGURINO | FIGURAÇÃO | FIGURINO |
|-----------------------|----------|-----------|----------|
| Paulo Macedo | 2 | | |
| Anita | 1 | | |
| | | Dublê | Figurino |
| | | | |

| | |
|---|---|
| OBJETOS DE CENA E DE USO 02 violões | CENOGRAFIA Palco do teatro de arena decorado com almofadas de chita, cestos, bonecos, quadros da artista Vitória Vieira e Marcelo Freitas e Adriano Siqueira. |
|---|---|

| | |
|--|----------------------|
| EQUIPAMENTO Completo para Int/Dia + pequena grua e 3 câmeras | SOM Direto |
|--|----------------------|

| | |
|---|--------------------------|
| PRODUÇÃO PROVIDÊNCIAS Isolar a área | MAKE UP Normal |
|---|--------------------------|

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| EFEITOS ESPECIAIS | MAKE UP ESPECIAL |
|--------------------------|-------------------------|

Diretor de Produção

PLANO DE PRODUÇÃO
Documentário: “VIOLA ENCANTADA”

| Roteiro Direção de Produção Assistência de Direção | Direção Cinematográfica Direção de Som Assistência de Produção | Direção de fotografia e Iluminação | Direção de Arte Maquiagem Assistência de Produção | Montagem | Assistência de Montagem |
|---|---|---|--|-----------------|--|
| Andrea André | Paulo Macedo | Patrick Oliveira | Thamires Almeida | Paulo Macedo | Patrick Oliveira |

| Formato | Objetivo | Duração | Pré-Produção | Produção | Pós-Produção |
|----------------|---|----------------|---------------------|-----------------|---------------------|
| Vídeo digital | Produzir documentário em vídeo digital sobre as violadas e contação de causos em Vitória da Conquista | 40' | 04 a 06 de 2014 | 06 a 07 de 2014 | 07 a 08 de 2014 |

GRAVAÇÃO VIOLA ENCANTADA

| DIA | LOCAÇÃO | ENTREVISTADO |
|----------|-----------------------------|------------------|
| 30/05/14 | Ibis Hotel | Xangai |
| | | |
| 03/07/14 | Teatro Carlos Jehovah | Dirley Bonfim |
| | | Geslaney Brito |
| | | Gil Barros |
| | | Gutemberg Vieira |
| | | Kell Lira |
| | | Papalo Monteiro |
| | | |
| 06/07/14 | Teatro Carlos Jehovah | Alisson Menezes |
| | | Edilson Dio |
| | | Nagib |
| | | |
| 07/07/14 | Teatro Carlos Jehovah | Anselmo Siqueira |
| | | Dinho Oliveira |
| | | Élder Oliveira |
| | | Marcísio Bahia |
| | | Marta Moreno |
| | | |
| 09/07/14 | Teatro Carlos Jehovah | Evandro Correia |
| | | Nadinho |
| | | Paulo Gabiru |
| | | Paulo Mascena |
| | | Sadi |
| | | |
| 10/07/14 | Teatro Carlos Jehovah | Paulo Macedo |
| | | |
| 12/07/14 | Residência de Teresa Barros | Alex Baducha |
| | | Caio Barros |
| | | Gil Barros |
| | | Igor Murilo |

| | | |
|----------|--------------------------|-------------------|
| | | Kelef Barros |
| | | Paulo Barros |
| 16/07/14 | Espaço Rossane Produções | Edigar Mão Branca |
| | | |
| 18/07/14 | Residência do Sr. Sadi | Duda Bastos |
| | | |
| 19/07/14 | Sítio do Sr. Hildebrando | Cleide Santos |
| | | Dorinho Chaves |
| | | Duda Bastos |
| | | Gil Barros |
| | | Sr. Hildebrando |
| | | Jean Cláudio |
| | | Mano di Sousa |
| | | Marta Moreno |
| | | Papalo Monteiro |
| | | Paulo Macedo |
| | | Vitorino Cunhas |

TEXTO EXPLICATIVO DAS REFERÊNCIAS

A proposta da direção de arte para o documentário “Viola Encantada”, surge a partir do programa Sr. Brasil, de Rolando Bondrim na TV Cultura. O cenário explora a utilização de peças artesanais das mais diversas culturas brasileiras, em virtude da valorização do trabalho social.

Além da santa, o cenário tem bonecas de barro, divinos de madeira, pavão de sucata, xales de fuxico, cortina de bordados e lacres de latas de refrigerante e uma infinidade de objetos. Muitos deles são doados por artistas, como foi o caso do chocalho feito com caixa de filme fotográfico da ONG da dupla Luli e Lucinda. Outros são presentes de frequentadores assíduos da plateia. A almofada de bilros, por exemplo, é de dona Francisca, grande fã de Boldrin. Em um dia de gravação, dona Francisca achou que o artesanato de sua terra, o Ceará, não estava muito bem representado. Por isso, fez uma almofada para doar ao programa. (GALLO, 2006)

A produtora e cenógrafa do programa, Patrícia Maia Boldrin, teve uma grande preocupação com o meio ambiente na medida em que, o Sr. Brasil é considerado o primeiro cenário certificado do Conselho de Manejo Florestal, por conta do compensado de Sumaúma, madeira utilizada na construção do trabalho frente ao palco.

No início, eram cerca de 40 objetos. Hoje, menos de um ano depois da estreia, são cerca de 300 peças. E todas, antes de integrar o cenário, passam pela aprovação de Conceição Ferreira da Silva, produtora de objetos. "Decidimos reunir objetos que tivessem forte a questão ambiental e social. Só aprovamos a peça se ela for feita com material com manejo". (GALLO, 2006)

Nessa perspectiva, a concepção do trabalho é dada pela apresentação do ambiente rústico e dos elementos de cunho artesanal, considerando a reunião dos músicos e artistas das violadas e contação de causos, entre os cenários da zona urbana e rural de Vitória da Conquista.

Peças como as bonecas de barro, peneiras de palhas e as cortinas de bordados, estabelece uma identidade nordestina caracterizada pela simplicidade da produção artesanal. Todos são postos numa bancada, elucidado pela logística do palco, criando uma atmosfera intimista da plateia para quem assiste de casa.

A tonalidade das cores verde, vermelho e amarelo oferece um contraponto pela pigmentação marrom, vinda da madeira do palco, o banco e a janela. O contraste entre essas nuances associa a transmissão de sensações da natureza, por meio da terra, das árvores e do sol. Assim, o tecido de chita tem como função iluminar o cenário em preposição da coloração vibrante, diferente do preto que, representa a ausência de luz, colocado como plano de fundo.

O foco do trabalho destina o uso de materiais feitos pelo homem, à decoração do estilo rústico, a representação popular, em consonância com a música dos violeiros e contação de causos. Sendo que, esses elementos exprime uma ligação para as três ambiências do

documentário, atribuídas às entrevistas e violadas no aspecto do cenário urbano e rural.

