

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PRODUÇÃO EDITORIAL**

RAPHAELA PONTELLI PEREZ

**FIO CONDUTOR: a linha imaginária que une o som santa-mariense.
UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A CENA DA MÚSICA AUTORAL DE SANTA
MARIA**

PROJETO EXPERIMENTAL

SANTA MARIA, RS, BRASIL

2016

RAPHAELA PONTELLI PEREZ

**FIO CONDUTOR: a linha imaginária que une o som santa-mariense.
UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A CENA DA MÚSICA AUTORAL DE SANTA
MARIA**

Projeto experimental apresentado à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso, do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria como requisito parcial para obtenção do Grau de **Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial.**

ORIENTADOR: Prof. Dr. Leandro Stevens

SANTA MARIA, RS, BRASIL

2016

RAPHAELA PONTELLI PEREZ

**FIO CONDUTOR: a linha imaginária que une o som santa-mariense.
UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A CENA DA MÚSICA AUTORAL DE SANTA
MARIA**

Projeto experimental apresentado à Comissão de Trabalho de Conclusão de Curso, do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria como requisito parcial para obtenção do Grau de **Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial.**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova o Projeto Experimental:

Prof. Dr. Leandro Stevens (Orientador/UFSM)

Profa. Dra. Aline Dalmolin (UFSM)

Mestranda Débora Flores Dalla Pozza (UFSM/POSCOM)

**SANTA MARIA, RS, BRASIL
2016**

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos os músicos da cidade que me inspiraram à fazê-lo e que a cada acorde me transmitem uma sensação de paz.

Dedico também ao Gabriel, meu companheiro que esteve presente em todos os momentos e fez o impossível para me ajudar. Esse trabalho também é teu. Eu te amo.

À minha mãe, que sempre foi minha fonte de inspiração. Tu é a mulher que eu quero ser quando crescer. Eu te amo.

Ao meu pai e meu irmão, pelo carinho de sempre. Eu amo vocês.

À todos os amigos e músicos que me ajudaram, muito obrigada por toda a paciência.

EPÍGRAFE

*Eu não tô aqui pra dizer,
mas faço questão de mostrar
(Paola Matos)*

RESUMO

FIO CONDUTOR: a linha imaginária que une o universo sonoro santa-mariense. UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A CENA DA MÚSICA AUTORAL EM SANTA MARIA

AUTORA: RAPHAELA PONTELLI PEREZ
ORIENTADOR: LEANDRO STEVENS

Este projeto experimental tem como objetivo geral compreender, através da realização de um documentário, a situação do cenário da música autoral santa-mariense. Propõe-se apresentar através da visão dos artistas a importância cultural da música, o quanto o cenário está enriquecedor e, ao mesmo tempo, esquecido. Para fundamentar teoricamente este trabalho será retratado assuntos como a trajetória da música popular brasileira e sua importância na formação da cultura do país, o por que fazer em forma de documentário, sobre as políticas públicas em âmbito nacional e local e por fim, sobre o cenário santa-mariense, que carece em produções teóricas sobre o assunto. Também será explanado o modo de pré-produção, produção e pós-produção, apresentando as dificuldades e os acontecimentos durante as entrevistas.

Palavras-Chaves: Música autoral; Cenário Santa-mariense; Políticas Públicas; Cultura; Documentário.

SOMMARIO

FILO CONDUTTORE: la linea immaginaria che unisce l'universo sonoro santa-mariense.
UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A CENA DA MÚSICA AUTORAL SANTA MARIA

AUTORE: RAPHAELA PONTELLI PEREZ

ADVISOR: LEANDRO STEVENS

Questo progetto sperimentale ha l'obiettivo generale di comprendere, attraverso la realizzazione di un documentario, la situazione nella scena musicale santa-mariense autoriale. Presenta attraverso la visione di artisti dell'importanza culturale della musica, come lo scenario questo arricchimento e allo stesso tempo, dimenticato. Per sostenere teoricamente questo lavoro sarà ritratta argomenti quali la storia della musica popolare brasiliana e la sua importanza nella cultura del paese di formazione sulla base di Napolitano teorica e (2007) e Barbeitas (2007), perché farlo in forma documentale è la responsabilità di Nichols (2005) e Penafria (1999), sulle politiche pubbliche a livello nazionale e locale, verranno utilizzati i concetti come la nascita (2008) e, infine, sullo scenario santa-mariense, che manca in trattati teorici sul tema, sarà report basati da giornali locali e media alternativi, oltre al parere dei musicisti stessi presenti nel documentario. Sarà inoltre spiegato come pre-produzione, produzione e post-produzione, con le difficoltà e gli eventi durante le interviste.

Parole Chiave: Musica Autoriale; Scenario Santa-mariense; Politiche Pubbliche; Cultura; Documentale.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Geração de empregos	22
---	-----------

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Histórico do Ministério da Cultura.....	22
---	-----------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 CINEMA DE REALIDADE.....	15
2 A RELAÇÃO CIRCUNSCRITA ENTRE CULTURA E MÚSICA.....	21
3 A TRAJETÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A IMPORTÂNCIA DO INCENTIVO À PRODUÇÃO DE MÚSICA AUTORAL.....	30
4 O CENÁRIO DA MÚSICA AUTORAL DE SANTA MARIA.....	38
4.1 PROJETOS DE INCENTIVO E APOIO A CULTURA E O SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA.....	43
5 METODOLOGIA.....	47
5.1 PRÉ-PRODUÇÃO.....	48
5.2 PRODUÇÃO.....	48
5.3 PÓS-PRODUÇÃO.....	49
6 DIÁRIO DE CAMPO.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	57

INTRODUÇÃO

O dia-a-dia de quase todas as pessoas é composto por sons, cada um com uma intencionalidade e representatividade diferente, mas mesmo quem não faz parte de determinado círculo consegue entendê-lo, como a sirene de uma ambulância, uma campainha ou o barulho da chuva. Essa composição de sons, quando combinada, gera a música instrumental, que é um código universal que todos têm a capacidade de compreender. A letra e o idioma diferem, mas o ritmo dado a ela é algo que conecta as pessoas e possibilita uma forma de comunicação.

É inegável a importância que movimentos ligados à música tiveram na formação cultural brasileira, a mescla de sons e ritmos nos denota a pluralidade da composição, uma fusão de diversas etnias, classes e regiões, que pode ser vista nos instrumentos como o berimbau, o violão e a flauta. A cultura passa por diversas esferas societárias, interagindo com o universo das cidades, servindo de veículo que influencia diversos setores. Sendo cultura toda e qualquer forma de expressão artística de um povo, a música pode ser definida como um repertório de memória coletiva de uma cultura.

Neste projeto, a música será abordada em seu âmbito de importância cultural, mais especificamente o cenário da música independente de Santa Maria – RS, propiciando uma discussão acerca de música, cultura, políticas públicas e a importância do incentivo a esses elementos. Ao chegar à delimitação geográfica deste projeto, desembarcamos no contexto histórico de Santa Maria. A cidade que carrega consigo a fusão de nacionalidades, costumes e etnias, que a cada ano se renova e aproxima novas pessoas para se juntar a essa mistura. Essa fusão se dá hoje em dia, principalmente, pela congruência universitária, que traz pessoas tanto dos arredores da cidade como de outros estados do Brasil. Essa pluralidade de histórias reflete no cenário artístico da cidade, onde é possível ver ritmos musicais que contemplam da música gaúcha até o baião.

Ao ler um livro de história, a imaginação desenvolve uma representação daquilo que está sendo lido. Ao ver um filme esse trabalho é feito pelas cenas, pela ordem da narrativa e composição de sons. Ao ouvir uma música, é possível criar emoções e sentimentos com base no que está sendo ouvido. Este projeto, busca unir uma parte de todas essas três possibilidades citadas, uma discussão teórica e um documentário girando em torno de música. A parte escrita irá apresentar uma discussão acerca dos elementos para composição do mesmo, como explicar o que é um documentário, com definições sobre sua composição e seu objetivo para

com as pessoas. O documentário contará com depoimentos dos músicos da cidade, apresentando a cena cultural santa-mariense pela vivência deles. O embasamento teórico acerca da cultura e sua ligação com a música tratará da importância social que ambas têm na sociedade. Já sobre o cenário da cidade, serão utilizadas como fontes as entrevistas dos músicos ao documentário e dados de reportagens escritas sobre o tema. A parte sonora do documentário fica a cargo do repertório composto pelos músicos entrevistados e aqueles que ainda não puderam aparecer, sendo uma forma também de divulgar o que está sendo criado na cidade.

Ao buscar referências em trabalhos do mesmo formato dentro da área de Comunicação Social, o estado da arte deste projeto se baseou em três documentários produzidos nos cursos de comunicação da UFSM. Esses trabalhos possuem características parecidas com a ideia deste projeto, porém os temas tratados são diferentes e abordados de outra forma. Os selecionados para ampliar o desenvolvimento foram:

- A. Crime Ao Vivo - Um Elo, Uma Era: Produzido por Tiago Andrade em 2004, conta a história de banda de *rock* de Santa Maria e as dificuldades encontradas para se inserir no universo musical e para a produção de um CD em 1993.
- B. Tudo Acaba em Funk: Criado em 2015, pelo na época acadêmico de Relações Públicas, Julien Moretto, aborda a apropriação da cultura *Funk* pela classe alta.
- C. Onde Nasce a Cultura Underground: Também produzido em 2015, pelas egressas do curso de Produção Editorial, Marina Lima e Laiz Regina Batisti, o documentário apresenta as ideias e histórias de algumas bandas do cenário musical independente de Santa Maria e tenta entender o que é a cultura underground.

Porém, ao pesquisar para a realização deste trabalho, foi possível encontrar uma grande produção musical, mas pouco material teórico que tematiza sobre o assunto. A necessidade de ampliar conhecimento sobre a causa se tornou uma das **justificativas** para a produção deste documentário, é imprescindível conscientizar as pessoas da importância cultural da música, como ela pode ser um marco na história de algum lugar, da mesma forma que a música do passado também auxiliou na construção da história do país para os dias de hoje. Este trabalho também visa incentivar a valorização da classe artística, para a sociedade e

para o poder público, reconhecendo que a música representa a situação de uma classe e também gera desenvolvimento socioeconômico para a cidade. Um documentário é a forma de levar esse trabalho para um maior número de pessoas, já que apenas a parte teórica dificultaria o acesso para alguns setores da sociedade. A intenção é proporcionar um documentário para explorar novas visões de um mundo comum, levando o telespectador a refletir e compreender o assunto.

O **problema** que norteia este projeto se dá ao fato de que a classe artística produz músicas sobre a cidade, carrega consigo o fato de serem uma banda ou cantores de Santa Maria, atraem novas pessoas e músicos para o local, mas a cidade produz poucas coisas sobre essa classe. Como a cidade que se caracteriza como “Cidade Cultura” não dá a importância necessária para aquilo que é cultura. A desvalorização no âmbito público e privado é grande, a ocupação de espaços públicos é burocrática e desestruturada. É necessário desde uma produção teórica maior até um maior incentivo para a produção cultural.

O **objetivo central** para a criação deste documentário é conscientizar a cidade da importância cultural da música, apresentar através do artista como é a cena cultural da cidade e o que é a música. E três **objetivos específicos** complementam essa criação:

- A. Incentivar a valorização da música santa-mariense e produzir discussões sobre o tema.
- B. Apresentar políticas públicas no âmbito da cultura na cidade;
- C. Levar para as pessoas em forma de um documentário social a cena atual musical da cidade.

Assim, ao mesclar a vontade de expor o tema e as competências adquiridas no curso de Comunicação Social - Produção Editorial, nasceu o interesse de criar um produto que além de ter um formato para mostrar a realidade de uma situação, projeta essa realidade através dos sentidos e aproxima a situação do público. Tornou-se possível aplicar o conhecimento adquirido em diversas disciplinas do curso, desde os conceitos de cultura até a prática audiovisual e sonora.

Como já dito anteriormente, o embasamento teórico para discutir a situação da cidade não contempla a produção que tem, porém é possível encontrar programas de rádios independentes, como a Rádio Armazém, de tv's universitárias, como programas da Tv Campus, e a promoção de festas que incentivam a valorização da cultura local, como o Rockers Soul Food. Porém, notou-se a falta e surgiu a necessidade de debater os problemas da

cultura independente analisando as políticas públicas culturais e seu funcionamento na cidade, mostrando o que é ser música e as dificuldades encontradas. E como citado anteriormente, o documentário pareceu a forma mais ampla de expressar o tema.

No primeiro capítulo, será feita uma discussão teórica acerca do que é um documentário, como é sua construção e as características sociais do mesmo através das concepções de teóricos como Nichols (2005) e Penafria (1999). Para a construção do documentário deste projeto, este embasamento foi de suma importância para compreender o que deveria ser feito para desenvolver o produto audiovisual. A narrativa escolhida para esse trabalho é através de depoimentos dos músicos sem a presença de um narrador, permitindo a eles apresentar a história da música autoral dentro da cidade. No segundo capítulo a discussão será em relação da importância cultural da música, com base nas teorias de pesquisadores como Napolitano (2007) e Barbeitas (2008) será realizado um apanhado histórico sobre a formação cultural brasileira e movimentos culturais envolvendo a música que auxiliaram na construção da identidade brasileira. Já o terceiro capítulo irá se dividir em apresentar o cenário da música autoral da cidade e expor as políticas públicas e projetos de incentivo à cultura.

É possível identificar na realidade santa-mariense pontos que remetem à formação da cultura brasileira. É necessário reconhecer e incentivar o que está sendo produzido, os projetos musicais que compõem a cidade têm potencial para auxiliar tanto o desenvolvimento cultural como o socioeconômico. A formação cultural do país sempre sofreu com a falta de dar devida importância para esses assuntos, é preciso olhar para esses movimentos e acontecimentos do passado e repensar o que está demandando de mudança. Com a produção deste documentário, foi possível se inserir dentro dos bastidores deste cenário da música autoral de Santa Maria e entender que não é apenas um *hobby*, mas uma profissão tão importante e que gera tanto quanto as outras.

1 CINEMA DE REALIDADE

A divisão do roteiro de cinema como ficcional e não ficcional se deu por fatores mercadológicos. Os primeiros filmes quase sempre retratavam situações do cotidiano, como o primeiro filme gravado pelos irmãos Lumiere em 1895, “L'Arrivée d'un Train à La Ciotat”. Ao longo dos anos esse modo de fazer filme deixou de ser tão atrativo, pois as situações passavam a ser repetitivas. Foi necessário repensar o cinema, como atrair o público e desencadear o sucesso dessas produções e assim surgiu o fator ficcional nas telas, uma realidade inventada com o objetivo de atrair a visão das pessoas para o cinema. Se analisado de forma rápida, os primeiros filmes eram uma espécie de documentário, situações reais e produção não tão elaborada. Porém, ao longo do século XX, os gêneros ficção e documentário delimitaram suas diferenças clássicas: um trata sobre fábulas e outro sobre a realidade, e apesar de parecer óbvia e simples, a distinção entre os dois ainda não é completamente clara. Manuela Penafria (1999) mostra a definição e ao mesmo a não definição da essência do que é um documentário:

Dada a proliferação e diversidade das definições de documentário que revelam produções não menos diversas, entendo que o que individualiza o documentário só pode ser encontrado na sua história, naquilo que ele foi até hoje. É necessário encontrar-lhe um fundamento histórico. O gênero documentário tem um passado, existe uma prática construída por aqueles que se dedicaram sua à produção. As raízes dessa prática encontram-se, obviamente, no seu nascimento e consequente desenvolvimento, no sentido de uma afirmação com identidade própria. (1999: 24)

Em 1926, John Grierson apresentou uma elucidação sobre o que é documentário: “o documentário é o tratamento criativo da realidade” (1926: 146). Mas devido a abrangente interpretação da frase, alguns filmes ficcionais inspirados em histórias reais poderiam ser considerados documentários e ainda possuírem todas as características ficcionais. O teórico contemporâneo Bill Nichols, em seu livro *Introdução ao Documentário*, mostra que a ampla interpretação se dá pela fragilidade do termo e afirma que todo filme pode ser considerado um documentário, pois o modo de produção do mesmo já apresenta uma realidade cultural: a cinematográfica. Para mostrar esse ponto, o autor dividiu os filmes em duas categorias:

[...] Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. [...] Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de

maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. [...] (2005:27)

A linha que divide o filme ficcional do não ficcional ainda é um ponto sutil entre a opinião e interpretação dos estudiosos, mas a partir dessa ampla gama de interpretações cabe ao produtor refletir e buscar o que trata como realidade e se sua produção realmente é fiel a aquilo que ele acredita (NICHOLS, 2005). O ideal do documentário não é apenas mostrar uma imagem, mas sim ressaltar, apresentar o olhar do documentarista sobre uma situação desde o modo de filmagem até os cortes de edição (GRIERSON, 1926).

Foi em 1926 que o termo “documentário” foi utilizado pela primeira vez para se referir a uma produção cinematográfica, embora nessa época o termo era utilizado na concepção de adjetivo que referia à relação que a imagem tem com a existência fora dela. Em um texto publicado por John Grierson sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, a obra foi definida da seguinte forma: “Of course Moana, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.” (GRIERSON, 1926:25 *apud* PENAFRIA, 1999:185)

Porém, alguns anos antes já era possível ver em produções sinais do que hoje é documentário. O americano Robert Flaherty e o russo Dziga Vertov apresentavam o filme *Nanuk, o Esquimó* (1922) e seu modo de produção apresentou os primeiros sinais práticos da definição de identidade de um documentário e do papel de um documentarista, mesmo sem fazer uso dessas palavras. No decorrer dos anos 20, agregaram para a construção da teoria da identidade do tema.

Com eles, filmes e atores, ficou definido que, no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam a respeito ao que tem existência fora dele. Esta é a principal e primeira característica do documentário. A segunda, já em estúdio, é a *organização* da imagens obtidas in loco (este material poderá eventualmente ser trabalho com outro, por exemplo, legendas, sons, etc.) segundo uma determinada forma; o resultado final dessa forma é um filme. A organização força o filme a não se pautar por uma mera descrição, apresentação descaracterizada ou sucessão sem propósito aparente, das imagens obtidas in loco. O documentarista, por seu lado, é cúmplice das características enunciadas. (PENAFRIA, 1999: 39)

Em 1932, Grierson escreveu um artigo intitulado “First principles of documentary” para a Revista Cinema Quarterly. Nele o autor descreveu três primeiros princípios para o documentário, dando o pontapé inicial para a definição do termo na linguagem cinematográfica:

“First Principles. (1) We believe that the cinema’s capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure or the studio mechanician recreate. (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. Spontaneous gesture has a special value on the screen. Cinema has a sensational capacity for enhancing the movement which tradition has formed or time worn smooth. Its arbitrary rectangle specially reveals movement; it gives it maximum pattern in space and time. Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shimsham mechanics of the studio, and the lilyfingered interpretations of the metropolitan actors.” (GRIERSON, 1932:146-7 *apud* PENAFRIA, 1999:187).

É possível notar que essas primeiras definições sobre o que é documentário não fogem da definição que é utilizada nos dias de hoje. Muda o modo de teorizar, mas a essência ainda permanece: o documentário é a forma mais fiel para representação de uma realidade, ou, nas palavras de Penafria (1999: 48), “[...] os filmes documentários são retalhos da realidade em que os actores são actores naturais, os seus gestos são gestos espontâneos e o pano de fundo é a paisagem natural que os rodeia.”. A autora também relata que suas primeiras experiências com a imagem documental, como pequenos registros, contribuíram para mostrar que a sustentação do documentário baseia-se em imagens capturadas nos locais onde fluem-se os acontecimentos.

Porém, Kiarostami (2005), acredita que tratar como uma representação fiel da realidade é errado, pois o registro cinematográfico já muda a realidade e a molda conforme o documentarista quer que ela seja vista. Em contraponto à opinião do autor, é possível definir que, acima de tudo, é a intencionalidade do produtor que classifica um filme como documentário, o objetivo que ele tem ao registrar determinada história e naturalidade das escolhas. Manuela Penafria (2004) afirma que o documentário assume-se não apenas como uma arte nova, mas, também, vital. A autora apresenta a discussão da falta de interesse do cinema em movimentar e buscar inspiração a partir da própria vida, defende que as histórias contadas pelos documentários são mais reais que as representadas e criadas em estúdio, elas são intimamente ligadas com o (re)conhecimento e capazes de provocarem um efeito – e mudanças – na sociedade que as histórias dos estúdios dificilmente poderão atingir. O documentário é uma representação do mundo, é a forma em que o cinema fica em contato

direto com o público, incorporando nele uma afinidade sobre o que está acontecendo e fazendo assim com que ele se reconheça naquilo que está sendo representado. Não se trata apenas de mais um gênero cinematográfico, se trata de uma extensão da realidade para as telas, de uma possibilidade de apresentar pontos da história que muitas vezes são esquecidos.

Segundo Nichols (2005) o documentário pode ser dividido em seis tipos, os quais servem para perceber as diferentes formas de construção do mesmo – um documentário pode apresentar mais de uma forma na mesma produção. Seriam eles:

- a) Modo Poético – Busca apresentar a realidade pela fragmentação, não se detém a detalhes como a montagem linear, a argumentação, a localização no tempo e espaço ou apresentação aprofundada de atores sociais.
- b) Modo Expositivo – Tem sua configuração retórica e argumentativa, sendo a perspectiva do filme dada pelo comentário feito em voz ‘off’ e as imagens limitam-se a confirmar a argumentação narrada.
- c) Modo Observativo – É a captação dos acontecimentos sem interferir no seu processo. A falta de legendas e de narrador justifica-se para que o público veja o que está acontecendo, e não a interpretação do cineasta sobre o fato.
- d) Modo Participativo – Permite que o ponto de vista do cineasta fique mais evidente, assim sendo possível sua interferência na realidade dos atores sociais.
- e) Modo Reflexivo – Preocupa-se com o processo de negociação entre cineasta e espectador, indagando as responsabilidades e consequências da produção do documentário para cineasta, atores sociais e público.
- f) Modo Performático – Apresenta a combinação do real com o imaginário, mostrando questões sobre o que é conhecimento, porém a subjetividade tem peso maior do que a construção de argumento lógico e linear.

A elucidação dos modos de documentários é uma forma de guia para buscar entender o que é um documentário, porém não só aspectos teóricos ainda não são bem definidos, mas também a composição técnica ainda não apresenta uma estrutura clara. Ramos (2008) acredita que a falta de definição no formato que a obra deve ter acaba contribuindo para que a classificação do termo seja interpretativa. O autor elucida a linha evolutiva da produção de um documentário, que entre 1930 e 1940, a voz over era utilizada para apresentar o contexto e

a situação que se passa. A partir dos anos 90 a definição de documentário foi-se moldando e a sua estrutura passou a tomar diferentes formas, acrescentando procedimentos abertos pela revolução estilística, incluindo em seu formato imagens manipuladas digitalmente, foi possível adaptar conteúdos atuais a um projeto tão antigo.

No documentário, a presença do narrador não é obrigatória, o documentarista alinha os depoimentos conforme sua ideia de narrativa e a intencionalidade para o produto final. Neste projeto, a construção se dá pela composição de depoimentos sem interferência de um narrador, o objetivo é apresentar uma narrativa que simule uma forma de “conversa” entre os diferentes pontos de vista, com o intuito de quando menos interferência de fatores externos tiver, mais fiel natural irá parecer a situação. O documentarista apresenta sua visão ideológica sobre o assunto no momento de organização da estrutura narrativa que irá dar para seu projeto, as perguntas feitas aos entrevistados e as fontes consultadas.

Penafria (1999) afirma que a escolha de um ponto de vista é uma escolha estética e implica, necessariamente, determinadas escolhas cinematográficas em detrimento de outras: determinados tipos de plano, determinadas técnicas de montagem, etc. Cada seleção que o documentarista faz é a expressão de um ponto de vista, quer ele esteja consciente disso ou não. Assim, o documentarista cria uma interpretação que se manifesta pela maior ou menor criatividade que imprime à sucessão dos elementos que o filme integra.

Com tais concepções vistas acima, se projetou a elaboração deste documentário, tendo como prioridade ser o mais “real” possível e tentando abarcar o que os teóricos classificaram como um bom documentário, mesmo tendo em vista que este é um projeto experimental. Para a produção deste projeto, optou-se pelo gênero documentário por dois principais motivos: 1- Pelo caráter informativo e não-ficcional que ele possui; 2- Por se tratar de um assunto social, o documentário permite ampliar o conhecimento e instigar a reflexão sobre o tema. E a partir da reflexão teórica acima sobre a identidade de um documentário e seu processo de criação, essa pareceu a forma mais palpável de expor um tema que necessita ser debatido.

A temática da cultura com foco na música autoral santa-mariense surgiu por meio de questionamentos que emergiram durante a graduação. Ao trabalhar com a matéria prima da informação, adquirindo o poder de entendê-la e molda-la, as dúvidas sobre a melhor forma de usar esse “instrumento” vêm à tona. Ao juntar o fato anterior com o estudo sobre a cultura de massa, foi possível perceber a falta de visibilidade de alguns movimentos e a parcialidade da mídia hegemônica. Essas concepções ideológicas criadas ao longo do tempo se projetaram ao

analisar o cenário da música autoral local, a falta de informações e estudos sobre o movimento cultural que acontece na cidade, a desvalorização do artista e a falta de incentivos.

O documentário foi a escolha mais cabível dentro do tema, com uma narrativa composta por imagens-câmera que propõe ao espectador construir opiniões e refletir sobre determinado assunto do mundo exterior (RAMOS, 2008). A singularidade que o documentário cria para transmitir uma história e sua composição que torna possível uma história se contar sozinha coincidem com a intenção da motivação. Segundo Nicholls (2005), uma representação social relatada em documentário possibilita uma nova percepção e compreensão do mundo comum. Ao trabalhar com um tema que interage com quase todos os sentidos, é preciso tentar passar todos esses sentidos para o espectador, para assim atingir e mudar a compreensão de mundo dele.

A construção deste projeto visa mostrar às pessoas os fatos que elas “deixam” de ver dentro de sua cidade, o movimento que acontece e o que é preciso para ser notado na esfera musical. Busca-se uma forma de conscientizar a sociedade de uma maneira que seja atrativa e ao mesmo tempo mostre o trabalho de quem esta por trás dos bastidores da cultura da cidade. Sendo assim, o que melhor do que não apenas escrever sobre isso, mas mostrar? A intenção é que este projeto tenha uma continuação, conversando com mais artistas e depois apresentando à sociedade.

2 A RELAÇÃO CIRCUNSCRITA ENTRE CULTURA E MÚSICA

Este capítulo pretende elucidar a importância cultural da música dentro da sociedade, mas antes cabe uma breve discussão sobre a definição dos termos para entender a formação da cultura brasileira e sua relação com a música. Cultura é e deve ser considerada parte essencial de qualquer processo de transformação social, sendo cada vez mais utilizada como uma ferramenta de promoção da inclusão social. No século XX, o etnólogo Edward B. Tylor (1929), em seu livro *Primitive Culture*, apresenta a cultura como todo conjunto de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente. Franz Boa (1940) complementa essa definição, ressalta que “toda cultura tem uma história própria, que se desenvolve de forma particular e não pode ser julgada a partir da história de outras culturas.” e assim elucida a diversidade cultural no mundo, onde cada cultura possui suas peculiaridades e singularidades.

A partir do conceito de que toda cultura tem uma história própria, é possível avistar nas manifestações culturais essas histórias e compreender sua capacidade de transmitir informação e reconhecimento sobre determinada situação histórica ou grupo social, como a música na época da ditadura narrando à repressão e a capoeira preservando a presença da cultura afro-brasileira. Logo, é plausível considerar cultura como toda e qualquer tipo de manifestação com intuito de ampliar o conhecimento em uma sociedade sobre determinada realidade (COSTA, 2004).

Costa (2004) defende que o incentivo à cultura auxilia no desenvolvimento geral, como trata em seu livro *Marketing Cultural*. Ele desenvolve uma discussão acerca do que é cultura e suas definições, como a representação artística que envolve toda produção de arte na sociedade e a definição antropológica do termo, que apresenta o homem no âmbito da sociedade e da cultura a que pertence. Para esse sentido último sentido, o antropólogo Luiz Gonzaga de Mello (1986) apresenta as subdivisões antropológicas que a cultura pode ter.

a) Cultura objetiva e cultura subjetiva

Cultura objetiva (manifesta): É a cultura que cria situações particulares como hábitos, aptidões, ideias, comportamentos, artefatos, objetos de arte, ou seja, todo conjunto da obra humana de modo geral.

Cultura subjetiva (não-manifesta): É esta cultura que fornece padrões individuais de comportamento firmando em conjunto de valores, conhecimentos, crenças, aptidões, qualidades e experiências presentes em cada indivíduo.

b) Cultura material e cultura não-material

Cultura material: É a habilidade de manipular e construir; contudo define-se que toda cultura pode ser vista como um produto e um resultado.

Cultura não-material: É a cultura transmitida pela intenção, onde as ações humanas são providas de conteúdo e significados, mesmo antes de ser construído ou manipulado; portanto, são demonstrados através de hábitos, aptidões, ideias, crenças, conhecimentos e vários outros significados.

b) Cultura real e cultura ideal

Cultura real: É algo que as pessoas criam de forma concreta em sua vida cotidiana e social.

Cultura ideal: É o objetivo de cada pessoa, isto é, o conjunto de comportamento que as pessoas dizem e acreditam que deveriam ter.

Com esses breves conceitos já teorizados de cultura é notório que há inúmeras formas de definir a mesma, porém é plausível ver que tais conceitos se complementam e chegam em um ideal comum: cultura é a essência do povo. Também é possível ver esses conceitos se projetarem através do viés artístico. Como tratado anteriormente, quando a expressão artística tem ligação com uma causa da sociedade em que está inserida, ela é uma forma de manifestação cultural. Por exemplo, é possível ver a cultura objetiva e o ideal de transmitir conhecimento sobre uma determinada causa, em um quadro do pintor Wilson Tibério sobre os costumes afros no Brasil.

Quando se trata de querer definir o que é cultura, não deve prender-se a concepções pessoais inarredáveis, é preciso entender a peculiaridade de cada cultura e o que ela representa dentro de determinado local. É necessário ter em mente que cada indivíduo tem uma bagagem diferenciada e principalmente “culturas” singulares, pois, suas bases estão fundadas em estruturas anteriores formadas em um processo lento de diversas gerações e acontecimentos históricos que resultaram naquela identidade cultural.

Para preservar as questões culturais, existem os Direitos Culturais, previstos na Declaração Universal de Direitos Humanos (1948). Nessa declaração é apresentado que a cultura é a tradução do comportamento que uma sociedade possui em seu modo de pensar e agir.

Os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos, cuja história remonta à Revolução Francesa e à sua Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789), que sustentou serem os indivíduos portadores de direitos inerentes à pessoa humana, tais como direito à vida e à liberdade. (MACHADO, 2007 *apud* PIANCÓ, 2011).

Partindo da concepção legal, é dever do Estado garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais, o acesso às fontes da cultura nacional e a liberdade das manifestações culturais. Para prezar por esses direitos, são criadas as políticas culturais que tem por dever valorizar e orientar o desenvolvimento dessas formas de manifestações e garantir a população o acesso a essa fonte de transformação (CANCLINI, 1987).

No contexto brasileiro, a valorização da cultura e do que pode ser considerado tal, está sempre em constante mutação e muitas vezes sendo colocada em local de atividade secundária. O Ministério da Cultura (MinC) do governo brasileiro foi criado apenas em 15 de março de 1985 pelo decreto nº 91.144¹ do presidente José Sarney, o qual foi um momento histórico para a valorização das expressões culturais. O MinC é o responsável pelo patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural do Brasil. Anteriormente, entre os anos de 1953 a 1985, o Ministério da Cultura era integrado com o Ministério da Educação (MEC). Em 12 de abril de 1990, no governo de Fernando Collor, o Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República através da Lei 8.028 e perdeu parte da sua independência e verbas para realizar ações.

Para melhor entender essas transformações, cabe destacar as diferenças essenciais entre Ministério e Secretaria. O Poder Executivo Federal é projetado de tal forma: primeiro escalão de governo – o presidente e seus Ministérios; segundo escalão – Secretarias executivas; terceiro escalão – Departamentos, Coordenações e Superintendências. No que diz respeito ao Ministério, há participação no exercício do Poder Executivo, possui autonomia técnica, financeira e administrativa para executar as ações nas suas áreas de competência. Já a

¹ Decreto disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/12503/decreto-criacao-minc.pdf/44fecef5-12b2-4af7-a526-1b9b7768ff74>>

Secretaria tem a função de assessorar o governo federal e o presidente da República no relacionamento com a população, movimentos e entidades.²

Em 1999, já no governo do Fernando Henrique Cardoso, ocorreu ampliação dos recursos culturais e reorganização de sua estrutura, promovida pela Medida Provisória 813, de 1º de janeiro de 1995, transformada na Lei 9.649, de 27 de maio de 1998. Em 2003, no governo Lula, a Presidência da República aprovou a reestruturação do Ministério da Cultura, por meio do Decreto 4.805 e foi iniciada a criação de vários projetos de incentivo cultural. Porém, no atual ano de 2016, o MinC voltou a ser reposicionado no mesmo cargo que ocupava em 1953 e 1990. Com o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff e a ascensão de seu vice Michel Temer à presidência, os cortes dos Ministérios voltaram à discussão e a Cultura sofreu novamente uma modificação, após 31 anos perdeu o título de Ministério e tornou-se uma Secretária, passando a ser subordinado a outro Ministério e tendo corte de gastos. Alguns dias depois de polêmicas e indignação da classe artística, o Presidente resolveu voltar atrás e “devolver” o título de Ministério, mesmo assim já deixou clara a prioridade da cultura nos próximos anos.

Síntese do histórico do Ministério da Cultura	
1953	Ministério da Cultura era integrado com o Ministério da Educação.
1985	Criação do Ministério da Cultura via decreto nº 91.144 do presidente José Sarney.
1990	Transformado em Secretaria da Cultura através da Lei 8.028.
1992	Revogada a Lei 8.028 e recriação do Ministério da Cultura pela Lei 8.490.
1999	Ampliação de recursos e organização da estrutura pela Lei 9.649.
2003	Aprovada a reestruturação do Ministério da Cultura por meio do decreto 4.805.
2016	Após o impeachment da Presidenta, seu sucessor extinguiu o

² Informações retiradas do site do Governo Federal. Disponíveis em: <<http://www.brasil.gov.br/governo/2009/11/governo-federal-e-formado-por-ministerios-secretarias-e-orgaos-especiais>>

	Ministério da Cultura por meio da Medida Provisória 726. Alguns dias depois o mesmo é reestabelecido pela Medida Provisória 728.
--	--

TÍTULO: HISTÓRICO MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL

Fonte: autora do projeto.

Através dessas idas e vindas do MinC, é possível concluir que a Cultura ainda não possui centralidade e estabilidade na administração pública brasileira. Ainda assim, a criação do MinC em 1985 significou um passo grande para o desenvolvimento cultural no Brasil com a criação de uma agenda pública autônoma. Em 1999, o presidente Fernando Henrique Cardoso começou a ampliar os investimentos em cultura, fomentando, inclusive o renascimento do cinema nacional. Em 2003, o ministério deixou de atender somente demandas específicas de fomento e passou a pensar em políticas culturais. Era o início da gestão de Lula, que com os ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, estabeleceu um orçamento cerca de 600% maior³.

Em 2005 o Minc criou diversos setores para melhorar a comunicação com todas as classes artísticas. A música como uma das formas de expressão cultural foi contemplada com a Câmara Setorial de Música⁴, coordenada pela Funarte e com a proposta de reunir a categoria musical em fóruns e reuniões, para assim debater os principais impasses do setor. A CMS realizou sete reuniões temáticas para discutir os problemas e complexidade da classe, que foram subdivididas em: Formação e memória, Questões trabalhistas, Direito autoral, Financiamento, Produção, Difusão e Consumo. Porém, só estão disponíveis informações sobre o desenvolvimento do projeto de 2005 até o ano de 2010⁵. As mudanças que ocorreram foram significativas para a história, mas ainda há um longo caminho para desenvolver.

Segundo Ferreira (2001), a música é a arte e ciência de combinar sons. A música não é nada menos que uma forma de manifestação cultural que possui uma ligação direta com quase todas as outras formas de expressões artísticas, ela expressa e grava no tempo a história e a cultura de um povo. O músico Yuri Medeiros de Lima (2016), em entrevista a este projeto, falou sobre a importância da mesma “A música tem papel documental de registro da nossa

³ Dado extraído do site do Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/ministerio-da-cultura-completa-30-anos/10883>

⁴ Projeto extraído do site do Ministério da Cultura. Disponível em: <http://cultura.gov.br/documents/10883/663683/Camara+Setorial+de+Musica_maio+05_1116352323/d846507e-54aa-4e2f-90fe-c9991c67a35c>

⁵ Livro lançado sobre o plano setorial da música relatando as atividades de 2005 até 2010. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/conferenciassetoriais/2011/documentos/plano-setorial-de-musica.pdf>>

época [...], tem o papel educacional de ouvir, educar e sentir, que acende essa chama revolucionária.”. Ela tem a capacidade de representar uma linguagem local e global, torna possível a compreensão direta de uma mensagem entre povos distintos e pode ser considerada uma das formas primitivas de comunicação da sociedade, recorrendo a sua capacidade de traduzir os sentimentos, atitudes e valores (OLIVEIRA, 2012). O músico Geraldo Vandré (1968) fala em uma entrevista ao jornal português *Correio da Manhã* sobre essa linguagem na visão do artista.

Todo comportamento humano aspira a comunicação de alguma coisa, ou algumas coisas em que acredita que o adota em seus gestos. Meu gesto é a canção. Ela diz as coisas que eu penso da vida. Ela fala da vida como a vejo. Nessa medida ela é a minha forma de comunicação que alguns chamam de *mensagem*. (VANDRÉ, 1968)

Flavio Barbeitas (2007:127) considera que passam pela música questões fundamentais para a compreensão da cultura brasileira. Para entender as expressões culturais dentro do país é preciso analisar sua formação desde os primórdios, assim entendendo os resquícios que ainda são possíveis ver nos dias atuais. Ao analisar o início da formação cultural brasileira, Carlos Nelson Coutinho (2013) apresenta um diagnóstico sobre a época:

O fato de que os pressupostos da nossa formação econômico-social estivessem situados no exterior teve uma importante consequência para a questão cultural. Isso significa que, no caso brasileiro, a penetração da cultura europeia (que se estava transformando em cultura universal) não encontrou obstáculos prévios. Em outras palavras, não existia uma significativa cultura autóctone anterior à colonização que pudesse aparecer como o “nacional” em oposição ao “universal”, ou o “autêntico” em contraste com o “alienígena”. (2013: 35)

Por mais que não fossem considerados resquícios anteriores à colonização, é necessário reconhecer que no Brasil já existia a cultura indígena e tais formas foram completamente subjugadas pelos europeus, dando início a um processo de aculturação. Botosso (2012) trata sobre a imposição da cultura europeia e o racismo presente na Carta de Pero Vaz de Caminha (1500), na qual é ressaltada a necessidade da fé cristã para salvar os índios e torná-los “homens”⁶.

Para Munaga (2006), entre os séculos XV e XVII saber se os índios eram seres humanos como os europeus ou bestas – tal como animais sem racionalidade ou alma – motivaram especulações científicas e religiosas. Aos poucos os índios foram submetidos a um intenso processo de aculturação, chamado de Missão Civilizadora, que tinha por intenção verdadeira a dominação, mas era camuflada de boas intenções. (2012: 01)

⁶ Carta de Pero Vaz de Caminha. Disponível em:

<<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/perovazcaminha/carta.htm>>

A partir desse processo o Brasil perdeu o nativo e começou a incorporar o estrangeiro, iniciando a construção de sua identidade a partir do que o estrangeiro considerava bom. Com o tempo a cultura (europeia) universal deixou de ser algo externo e conforme era absorvida por uma classe tornou-se uma força interna. O Brasil se fez um herdeiro direto da cultura universal ocidental e a formação do “eu” brasileiro se deu através da única assimilação com o “civilizado” que lhes foi apresentada. Apesar de esse processo parecer superficial, Coutinho (2013) defende que é errôneo classificar essa assimilação como “alienação”, pois quando uma classe adere a um pensamento universal ela aplica aquela ideologia aos seus próprios interesses brasileiros de classe e assim cria uma consciência social nacional-popular.

Imitar, para nós, foi integrar, foi nos incorporarmos à cultura ocidental, da qual a nossa era um débil ramo em crescimento. Foi igualmente manifestar a tendência constante de nossa cultura, que sempre tomou os valores europeus como meta e modelo. (CANDIDO, 1998: 27)

Junto com o incremento cultural espelhado no ideal europeu, o desenvolvimento musical brasileiro teve muita influência naquilo que era considerado música pelos europeus. As expressões musicais e culturais que eram criadas pela população de índios e negros vítimas da escravidão não eram consideradas “música popular”, simplesmente não eram reconhecidas como uma manifestação artística ou cultural. A música no Brasil do século XIX era reservada e usufruída pela aristocracia, e para a época classificar essa música como popular era quase um ultraje. Levando em conta isso, Coutinho fala sobre tal situação:

É evidente que a cultura indígena e, em particular, a cultura negra desempenham um papel decisivo na formação de nossa fisionomia cultural especificamente brasileira. Mas tal papel ocorreu sempre no quadro de um amálgama com as matrizes europeias (basta pensar, por exemplo, no processo ocorrido na música popular). Quando resistiram contra esse amálgama, independentemente do valor moral dessa resistência, as culturas índia e negra transformaram-se ou em folclore ou na expressão de grupos marginais. (2013: 35)

A formação musical propriamente brasileira começava a se delinear nas senzalas, onde se dançava e cantava o samba, o maxixe e a lambada, e nas aldeias, onde os tambores e chocalhos faziam rituais ao sagrado. Isso mesclou-se mais tarde a cultura europeia e iniciou a formação da diversidade cultural brasileira no âmbito de todas as expressões artísticas que a compõem. A música, como incumbida de traduzir valores, fez seu papel de cantar e registrar na história partes desse tempo da formação brasileira.

Os negros/ Trazidos lá do além-mar/ Vieram para espalhar/ Suas coisas transcendentais/ Respeito/ Ao céu, à terra e ao mar/ Ao índio veio juntar/ O amor, à liberdade/ A força de um baobá/ Tanta luz no pensar/ Veio de lá/ A criatividade/

Tantos o preto velho já curou/ E a mãe preta amamentou/ Tem alma negra o povo/
Os sonhos tirados do fogão/ A magia da canção/ O carnaval é fogo/ O samba corre/
Nas veias dessa pátria - mãe gentil/ É preciso altitude/ De assumir a negritude/ Pra
ser muito mais Brasil.⁷

Ao longo dos séculos XIX e XX, com a urbanização e surgimento de novas classes populares, a música popular começou a ser reconhecida e tratada como uma representação da cultura nacional. Napolitano (2001:12) apresenta a gênese da música popular como advento que a “nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos aumentasse”. As músicas começaram a tomar forma da cultura brasileira, passaram a ser inspiradas na representação do cotidiano, traduzindo acontecimentos da vida popular.

Meu coração, não sei por quê/ Bate feliz quando te vê/ E os meus olhos ficam
sorrindo/ E pelas ruas vão te seguindo/ Mas mesmo assim foges de mim/ Ah, se tu
soubesses/ Como sou tão carinhoso/ E o muito, muito que te quero/ E como é
sincero o meu amor/ Eu sei que tu não fugirias mais de mim⁸

É inegável que desde 1500 o Brasil conseguiu ter um amplo desenvolvimento cultural para a cultura especificamente brasileira, a música nativa, que antes era esquecida, passou a contar as histórias do povo e ser um repertório da vida no País. Porém, o Brasil acabou sendo desenvolvido dentro de uma mentalidade restrita que muitas vezes o impediu de crescer e se aceitar como um povo também provedor de cultura. Essa tendência em não saber valorizar acaba sendo refletida no tratamento em diferentes setores da sociedade, como o poder público e a instabilidade que o Ministério da Cultura viveu e vive todo o tempo, a educação e a sociedade em si.

A inserção enviesada do país no quadro das grandes economias do mundo nos tornou parecidos demais com a imagem padronizada de quase todo o ocidente e de grande parte do oriente. Porém nos parecemos com o mundo capitalista global principalmente no que há de vazio e fútil, ou seja, assimilamos os elementos ditos globais que acabam por tornar indistinguíveis os povos; esse talvez seja o preço mais alto que a padronização geral nos impõe. O resultado mais visível desse processo irreversível, no qual estamos irremediavelmente inseridos, é que nos transformamos num país que parece em muitos momentos repudiar a si próprio, através da negação das suas próprias diferenças. Estamos falando da música popular brasileira. (BURNETT, 2008: 105)

Apesar da desvalorização pelo o que é daqui e desafios ao longo do tempo, a classe artística sempre desempenhou muito bem o seu papel de memória popular e se formos

⁷ Música Nas Veias do Brasil composta por Luiz Carlos da Vila em 1986.

⁸ Música Carinhoso, composta por Pixinguinha em 1916.

analisar a história da música no Brasil através das composições, é possível ver um repertório numeroso e contemplante, o qual deixa claro que “não é pouca coisa num país acusado de não ter memória própria” (NAPOLITANO, 2001:77). Da importância política à função social da música e à sua forma de comunicação coletiva, a música atravessa vários planos, várias temáticas e vários sectores políticos e sociais.

A música toca e contorna o vazio da voz por ação da pulsão invocante. Ao fazer isso, ela viabiliza uma transmissão possível do real. Nesse sentido, segundo Azevedo (2007), o sujeito convocado a se separar do Outro, pode encontrar na música a saída para sua questão existencial – o Real. Por isso, a música influencia a constituição do sujeito, exatamente por proporcionar-lhe um amparo frente ao real, ou seja, por conforta-lo diante de um vazio, haja vista que a música também é linguagem e, por isso, localiza-se no simbólico. (2015:7)

Sendo a música um dos sistemas de fala de uma dada cultura, é de se esperar que ela seja bastante sensível às necessidades da sociedade, sendo possível observar em suas letras as transformações sociais de um povo em sua trajetória ao longo da história. Em 1976, Geraldo Vandré explicita o relacionamento da arte com o povo, trata que “o engajamento é muito mais de quem ouve do que de quem faz. A arte serve para as pessoas se projetarem.”⁹

A partir dessa breve discussão sobre cultura e música, é possível concluir, e esta é a forma que será tratada neste trabalho, que música, junto com outras expressões artísticas, é a cultura de um povo e a representação de sua história. Sendo assim, o músico Gilberto Gil, em seu discurso de posse como ministro da cultura em 2003, exemplificou bem o que é cultura brasileira.

A multiplicidade cultural brasileira é um fato. Paradoxalmente, a nossa unidade de cultura, unidade básica, abrangente e profunda também. Em verdade, podemos dizer que a diversidade interna é, hoje, um dos nossos traços mais nítidos. É o que faz com que um habitante da favela carioca, vinculado ao samba e à macumba, e um caboclo amazônico, cultivando carimbos e encantados, sintam-se e, de fato, sejam igualmente brasileiros. Como bem disse Agostinho da Silva, o Brasil não é o país do isto ou aquilo, mas o país do isto e aquilo. Somos um povo mestiço que vem criando, ao longo dos séculos, uma cultura essencialmente sincrética. Uma cultura diversificada, plural, mas que é como um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos. Porque, ao mesmo tempo, essa cultura é uma: cultura tropical sincrética tecida ao abrigo e à luz da língua portuguesa. (GIL, 2003:306)

⁹ Entrevista a Maria da Glória, Diário de Notícias, 31 de janeiro de 1974.

3 A TRAJETÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A IMPORTÂNCIA DO INCENTIVO À PRODUÇÃO DE MÚSICA AUTORAL

Antes de dar início ao tema de discussão deste capítulo, é necessário esclarecer que o Brasil dispõe de uma ampla diversidade de gêneros musicais específicos de cada região, quase todos possuem descendências iguais às que serão tratadas no decorrer deste capítulo, porém não é o objetivo um estudo aprofundado sobre cada uma dessas regiões e sim um panorama geral do quadro musical brasileiro.

São inúmeras as teorias para compreender a música popular brasileira, ela se constrói e se define pela sua pluralidade e a mistura de seus ritmos gera uma espécie de peculiaridade brasileira nas músicas. A formação da música popular que conhecemos hoje se dá pela mescla de diferentes elementos e estilos musicais, como o *lied* da música erudita, que são os arranjos musicais ou partituras e as narrativas orais da música folclórica (NAPOLITANO, 2001). Como tratado no capítulo anterior, a música carrega consigo significados sociais e culturais da sociedade que esta inserida, Burnett (2008) define isso como *verdade musical*.

No entanto, música popular é, antes de tudo, a expressão dessa chamada *verdade musical*, na medida em que revela no caso do Brasil, e provavelmente em todos os países onde se desenvolveu, as várias faces do povo que a produz e consome – o que contraria a hipótese inicial e indica que o Brasil também possui outras imagens além dessa face única que nos acostumamos a aceitar como normal. Nossa música tem várias especificidades para além desse formato padronizado, não raro banal e comum. (BURNETT, 2008:105)

Quando se trata de estudo acerca da música popular, encontra-se Theodor Adorno, considerado um dos pioneiros no estudo desta área. Em meados dos anos 30 e fim da década de 40, ele abordava a indústria cultural e afirmava que a música popular era a indústria transvestida em arte, onde a música perdia sua contemplação estética e sinalizava a regressão da audição. Adorno trata a música popular como regrada pelo sistema comercial, padronizada e apenas sendo avaliada pelo seu valor de troca – crítica que ele também aplicou à música erudita. Para ele, a humanidade em si havia perdido a conexão com a arte e a habilidade de contemplá-la.

Com o tempo, as teorias foram se adequando à realidade em que a sociedade se encontrava e as antigas críticas à música popular deram origem às correntes de pensamento como a de Stuart Hall (1964), com a teoria das subculturas que ligava a escolha e o gosto musical a complexos socioculturais e políticos. Raymond Williams (1950) considerava importante uma nova forma de analisar a música popular sem ser através do pensamento

burguês. Já em 1997, Middleton apresentava teorias de que a música era ligada a conflitos sociais, possuindo elementos culturais e ideológicos. Todos esses teóricos citados contribuíram para o estudo sobre o que é a música popular e quase todas essas teorias em algum momento são válidas na sua aplicação nos dias de hoje, porém o intuito deste capítulo não é se aprofundar na discussão das teorias, mas sim explaná-las para fomentar o embasamento teórico sobre o tema.

Em 1928, Mario de Andrade escreveu a obra *Ensaio sobre a Música Brasileira*, o termo música popular era empregado no sentido de música folclórica, rural e o termo popularesco era utilizado para definir a música urbana. Em 1940, com a ampliação de estudos sobre a música brasileira, esses termos sofreram alterações, o folclórico passou a ser tratado como identidade nacional e o termo popular para definir a música comercial, ligada às indústrias e ressaltava a falta do caráter nacional que essa outra possuía. Só em 1960 esses termos voltaram a ser modificados novamente e o termo música popular brasileira passou a carregar força identitária em seu significado (BURNETT, 2008). Como não há delimitação de gênero sobre o que pode ser considerada música popular brasileira, este projeto também não utilizara delimitações na escolha dos gêneros musicais trabalhados.

No capítulo anterior foi explanado sobre a diversidade de ritmos na composição musical brasileira, com as raízes africanas, indígenas e europeia. A composição do estilo musical brasileiro se deu através da mescla de variados ritmos de diferentes classes sociais, resultando em um repertório generosamente vasto para pouco tempo de desenvolvimento. Napolitano (2007) apresenta um resumo com os personagens musicais dessa formação.

Em 1933, numa revista-opereta de sucesso intitulada *Canção brasileira* (de Luís Iglesias e Miguel Santos, com canções de Henrique Vogeler), a personagem-título, filha da aristocrática Modinha e do elegante Lundu, é raptada, ainda recém-nascida, pelo trio formado pela Flauta, pelo Cavaquinho e pelo Violão. Eles levam a Canção para o morro, acreditando que ela seria mais feliz ao lado do povo do que nos salões aristocráticos. No morro ela conhece o Samba, filho de Maxixe. Os dois crescem juntos e se enamoram. Anos depois, a Canção é reencontrada pela mãe, e a paixão pelo Samba é ameaçada pelo Tango, latino sedutor. A Modinha e o Tango convencem a Canção a descer o morro e voltar para a cidade, seu “verdadeiro lugar”, apesar da paixão que ela nutre pelo Samba. Os personagens do morro ficam inconformados e, ao final, o Samba consegue reconquistar a Canção brasileira, harmonizando o morro e a cidade. (2007:05)

A miscigenação dessas culturas gerou grandes heranças musicais de cada povo. A cultura indígena inseriu os primeiros instrumentos de percussão e sopro, feito dos mais diversos materiais e quando os padres jesuítas perceberam a musicalidade desse povo,

começaram a instruí-los musicalmente e misturar instrumentos europeus com os nativos. O povo africano trouxe seus ritmos e gingados como o jongo, o lundu, posteriormente influenciando diretamente no samba, maxixe, choro e a modinha. Esses ritmos que deram origem ao estilo musical brasileiro eram, em primeiro momento, uma tradição não valorizada, considerados “músicas de escravos” e renegados pela burguesia da música erudita.

Por volta do século XVIII, Domingos Caldas Barbosa já havia inserido a modinha nos salões portugueses, possuindo versões mais aristocráticas, como a “modinha imperial” com suas letras requintadas, e outras mais plebeias, como as serenatas. Em 1870 o lundu adotava novos traços em seu ritmo e era musicalmente reconhecido pela corte, fundindo-se com a polca e a habanera (NAPOLITANO, 2007). Os escravos já eram utilizados para realização de eventos musicais de seus patrões onde aprendiam a música erudita e utilizavam instrumentos vindos da Europa (FARIA, 2013). Por conta desses envolvimento, os estilos musicais iam adotando um pouco do outro, desde melodia até os instrumentos e assim dando início a outros novos ritmos descendentes desses.

A festa, denominada “sarau”, em homenagem ao visconde, em agosto de 1877, começou com um espetáculo de fogos de artifício. Um conjunto, formado por cinco escravos regidos por um maestro europeu, tocava música europeia para receber os convidados. Era denominado Banda do Tio Antoniquinho, isso porque os músicos eram de propriedade de Antônio Luiz de Almeida, cunhado e genro do anfitrião. (FARIA, 2013: 105)

Em 1902, na Casa Edison, uma das primeiras gravadoras do país, aconteceu a primeira gravação em disco de uma música brasileira, cantada por Baiano e composta por Xisto Bahia. A canção “Isto é bom” foi a porta de entrada para a consolidação da indústria fonográfica no Brasil. A partir disso a música começou a tomar maiores proporções no país, as gravações não se limitavam a músicas eruditas, mas a todos os estilos brasileiros, como a Banda do Corpo de Bombeiros e o choro de Pixinguinha em 1919. Essas inovações possibilitaram o fácil acesso à música, que antes era privilégio dos aristocratas, por maior parte da população e assim o incentivo ao desenvolvimento musical do país, seja na parte técnica ou na composição.

No século XX, os músicos se reuniam nas casas das famosas “tias” baianas, lugar onde grupos de baianos se reuniam para compor, misturar ritmos e celebrar a música (MULLER, 2007). A Tia Chica foi uma das mais famosas dessas senhoras, promovia em sua casa uma mescla de diferentes aspectos da cultura brasileira, como o batuque de terreiro, os ritmos efervescentes da época e os sons da senzala que lá se fundiam a outras expressões da cultura

brasileira e resultava-se música. E foi assim que um dia esse resultado gerou o marco para a criação de um ritmo estritamente brasileiro: o samba, que tinha sua essência da senzala e projetava-se na modernidade (NAPOLITANO, 2007). Em 1916 estava sendo gravado em disco o primeiro samba, intitulado “Pelo Telefone” foi composto por Donga¹⁰ e gravado por Baiano. Com essa criação e sua gravação é necessário ver que [...] não é apenas a criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor, a circulação da obra criada, num meio social amplo, por meios mecânicos (CALDEIRA: 83 *apud* NAPOLITANO: 21).

As casas de venda de discos, as gravadoras e a transmissão à rádio, foram de suma importância facilitar o acesso à cultura e a difusão de estilos musicais no Brasil. Em 1923 foi criada a primeira estação de rádio, sua programação contemplava programas literários, culturais e musicais, que tinha por objetivo a disseminação cultural. Esses meios possibilitaram a inserção de ritmos estrangeiros, em 1940 já era possível apreciar o bolero, a rumba e o *jazz*, os quais passaram a influenciar também os compositores brasileiros a criar aqui músicas desses gêneros. Outro fator positivo desses desenvolvimentos era a possibilidade de intercâmbio musical dentro do próprio país, apresentando a cultura de diferentes regiões.

Nessa época, pós-segunda guerra mundial, a cultura norte-americana já estava consideravelmente inserida na sociedade brasileira, influenciando o consumo de músicas até aos eletrodomésticos. Na década de 50 o desenvolvimento industrial e o modernismo se inserem no país com o governo de JK, a falta de um nacionalismo popular e o fato de que “as pessoas estão excessivamente influenciadas pelo som estrangeiro, que, por sua vez, já sofre muita influência brasileira. Ele (João Gilberto) quer trazer de volta os cantores para o nosso verdadeiro ritmo.” (TCHERKESIAN, 1959 *apud* SOUZA, 1983). É a partir desse sentimento que, no final da década de 50, João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes dão início ao movimento da Bossa Nova no Brasil.

A juventude foi imediatamente contagiada. Depois de muito tempo aparecia uma música inteiramente brasileira, com uma nova estética, que correspondia aos seus sentimentos. Suas angústias, suas verdades, seus apelos. E os talentos musicais se manifestaram em todo o país. O movimento Bossa Nova foi como um rasilho de pólvora aceso. (JOBIM, 1996: 98)

A Bossa Nova teve sua inspiração no samba e a fusão de ritmos como *jazz*, atingiu a juventude como uma nova onda de reinventar e pensar o social, não foi apenas um movimento

¹⁰ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, músico, compositor e violinista brasileiro.

musical, mas sim um movimento cultural e político inovador que marcou a cultura brasileira como um todo (BARBOSA, 2008). A canção fruto do primeiro passo desse movimento foi a “Chega de Saudade”, criada por Tom Jobim e Vinicius de Moraes, a qual foi à primeira vista descrita por Vinicius como:

Aquilo sim, me parecia uma música inteiramente nova, original: inteiramente diversa de tudo que viera antes dela, mas tão brasileira quanto qualquer choro de Pixinguinha ou samba de Cartola. Um samba todo em voltas, onde cada compasso era uma nota de amor, cada nota uma saudade de alguém longe. (MORAES, 2008)

Foi um momento que instigou a produção musical no país. Não era preciso versos complicados e complexos instrumentos musicais, as pessoas perceberam que elas também podiam compor e se expressar, era possível fazer parte de um movimento que possuía poder cultural, político e social para mudar a sociedade. “O violão passou a ser o instrumento predileto da juventude. O sucesso, o consumo e a militância cada vez maiores delinearão com clareza as pretensões artísticas do movimento, dando-lhe presença estável no cenário brasileiro” (MEDAGLIA, 1966:77). A composição da música era intimista, ela se ocupava de espaços pequenos e levava sua arte para espaços públicos, presava pela aproximação dos músicos com o público (CASTRO, 1990).

Na mesma década que a Bossa Nova se concretizou, o *rock and roll* se instalava no gosto musical dos jovens brasileiros através da produção cinematográfica, O filme *Sementes da Violência* pode ser considerado um dos maiores difusores do ritmo e estilo do *rock*. Em 1955 aconteceu, pela voz de Nora Reys, a primeira gravação de um sucesso internacional do ritmo. Mas é em 1959 que o primeiro compositor de *rock* brasileiro, Sérgio Murilo, lança suas primeiras músicas do gênero. Esses eram os primeiros indícios do *rock*, pois é a partir da década de 60, com influências como Bill Haley, Elvis Presley e Beatles, que o movimento começa a tomar forma, surgindo então a Jovem Guarda. Celly Campello, Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Raul Seixas são grandes percussores do desenvolvimento do gênero no país. O *rock* brasileiro começava a tomar as rádios de todo o País, eles apresentavam um movimento rebelde e intenso, que se expressava das vestimentas até o jeito de agir (OLIVEIRA, 2011).

Os anos 60 foram de intensa produção cultural no país, no final de 1967 e começo de 1968 o movimento Tropicalista surge no Brasil pelas proposta de Caetano Veloso e Gilberto Gil, revolucionando e mesclando todos os gêneros musicais e expressões artísticas do país, ele “acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental,

político-ideológico, estético” (NAPOLITANO *et al* VILLAÇA, 1998¹¹). A Tropicália diferenciava-se por ser não apenas um movimento musical, mas um movimento que repensava e mobilizava todas as classes artísticas brasileiras, pois em pleno regime ditatorial era necessário repensar, recriar e se expressar.

No teatro, com as experiências seminais do Grupo Oficina, ou seja, as montagens d' *O Rei da Vela* e de *Roda Viva*. No cinema, acompanhando a radicalização das teses do Cinema Novo, em torno do lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Não poderíamos deixar de citar as experiências das artes plásticas, sobretudo as elaboradas por Hélio Oiticica, área menos reconhecida pelo grande público, apesar de ter sido o campo onde a palavra Tropicália ganhou significado inicial, adquirindo as feições gerais que mais tarde a consagrariam. Este roteiro histórico nos mostra um movimento surgido da radicalização das questões colocadas pelas artes nos anos 60, na sua interface com a vanguarda mundial e com a indústria cultural brasileira. (NAPOLITANO *et al* VILLAÇA, 1998¹²)

Músicos de diferentes gêneros e gerações aderiram o Tropicalismo, os Mutantes adicionaram o *rock*, Gilberto Gil o baião, Caetano e Chico trouxeram a calmaria da Bossa Nova, Jorge Bem com o *soul* e o *funk*. A música foi a porta de entrada do movimento, a canção brasileira não teve medo de inovar e deixar fluir as influências nacionais e internacionais, o baião foi misturado com o jazz, a bossa nova com o rock. Essa ruptura assumia o caráter da diversidade brasileira, mostrava o povo no âmbito musical, somos muitos diferentes em um só.

A repressão da ditadura enfraqueceu as expressões artísticas através das perseguições, prisões e exílio, porém fortaleceu a importância dos movimentos para combater a repressão, ajudou a registrar a Tropicália na história e a volta dos artistas exilados trouxe novas influências rítmicas para o Brasil. Nos anos 80 a cultura do rap, hip hop e outros ritmos *black music* tiveram seu auge na sociedade brasileira, ritmos que nasceram na periferia de Nova York buscando encontrar dentro da comunidade respostas para a violência, o racismo e a falta de espaço (ROSE, 1997). Assim, a periferia brasileira encontrou nesse gênero um movimento de representação e resistência.

Analisando a trajetória da música brasileira, é como se ela fluísse naturalmente entre os acontecimentos, sem quase precisar muito esforço da classe artística. Muitas das mudanças que o país possui até hoje se dá por intermédio dos músicos, como a música que honra as culturas afro e indígena na construção do Brasil, a revolução da Tropicália frente à ditadura, o rap representando a realidade da periferia. Através da música características pessoais e

¹¹ Artigo da Revista Brasileira de História. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>

¹² Idem anterior.

dilemas de um povo são demonstrados e firmados através de sons e palavras, ajudando a pensar a história e a sociedade (NAPOLITANO, 2007).

Em meio a toda diversidade relatada acima, as políticas públicas que garantem o desenvolvimento cultural eram quase nulas. Em 1972 surgiu a menção sobre a primeira Lei de Incentivo à Cultura, mas só foi promulgada em 1986 como Lei Sarney, logo após a criação do MinC. A lei ainda era a base do mecenato, os artistas precisavam se submeter ao interesse das instituições privadas para patrocínio, já que não havia julgamento técnico prévio sobre o projeto. E assim as políticas públicas oscilam em altos e baixos na importância do poder público. A cultura deveria ser tratada como de extrema importância para o desenvolvimento socioeconômico, a falta de investimento na mesma acaba influenciando a concentração de renda e desigualdades sociais. O Estado tem o papel de promover o desenvolvimento, ele deve ser capaz de realizar políticas públicas a fim de possibilitar a redução das diferenças socioeconômicas (BARBALHO, 2011). Vem-se discutindo a importância da economia criativa dentro das cidades: Reis (2012) apresenta em sua pesquisa com base em acontecimento de outros países, que a economia criativa gera índices menores de violência, geração de lucro para a cidade e melhor desempenho educacional.

Os processos da formação musical brasileira e todos os movimentos que a compõem auxiliaram na percepção da importância cultural, porém acaba-se esquecendo da produção da atualidade. A música nacional perdeu credibilidade diante da importância da sua produção e os músicos foram esquecidos no âmbito autoral, as políticas de incentivo local não estão cumprindo seu papel e a produção cultural decaiu em vista disso. Menos de 20%¹³ dos projetos culturais enviados ao MinC são aprovados, e mesmo que nem todos estivessem aptos para a aprovação, esse número ainda é pequeno.

Estamos acostumados a valorizar a tradição e os movimentos passados, mas pouco se fala e se pesquisa sobre o que está acontecendo agora. É necessário perceber que a cultura popular tem um papel importante no desenvolvimento local, e quando discutimos cultura estamos necessariamente considerando a vertente da geração de emprego, renda e negócios (LÓSSIO *et al* PEREIRA, 2007). A figura abaixo ilustra as pessoas que trabalhavam nos Pontos de Cultura, criados pelo ex-Ministro Gilberto Gil. Houve aumento no número de emprego dentro da comunidade, pelo menos 60% da comunidade trabalha de forma remunerada.

¹³ Dado retirado do trabalho POLÍTICA CULTURAL E FINANCIAMENTO de Magali Alves de Andrade.

Figura 1 – Geração de empregos

Tabela 1: Pessoas que trabalham nos pontos de cultura

Região	Total	São da comunidade	% Comunidade	Remunerados (comunidade)	%	Voluntários (comunidade)	%
Norte	213	172	81	68	40	104	60
Nordeste	1.395	952	68	445	47	507	53
Sudeste	1.805	1.140	63	806	71	334	29
Sul	310	249	80	140	56	109	44
Centro-Oeste	358	255	71	188	74	67	26
Total	4.081	2.768	68	1.647	60	1.121	40

Fonte: SILVA, Frederico A. Barbosa da; ARAÚJO, Herton Ellery (org.). *Cultura viva: avaliação do programa arte educação e cidadania*. Brasília: Ipea, 2010, p.74

A valorização da cultura popular pensando nas culturas populares está inserida no imaginário social, elas se veem nas representações sociais manifestadas pela cultura. No momento em que essa é valorizada, a identidade cultural é fortalecida (LÓSSIO *et al* PEREIRA, 2007). É necessário dar atenção para a produção autoral de diferentes segmentos para assim entender as necessidades de certa realidade ou da sociedade em si, é de extrema importância olhar para o passado e perceber a importância de valorizar a música, pois foi através dela que tivemos grandes marcos culturais. Pinto (2001) define a música “como arte do tempo, a música por si representa um evento. É singular, porque mesmo que se repita uma peça musical, ela nunca se faz ouvir de maneira idêntica à execução anterior.”. E apesar do tempo, as pessoas continuam se sentindo representadas por canções de décadas passadas, música é representação social.

4 O CENÁRIO CULTURAL DA MÚSICA AUTORAL DE SANTA MARIA

As pesquisas e estudos carecem no que diz respeito à música autoral santa-mariense, é possível encontrar reportagens e alguns trabalhos sobre gêneros musicais específicos e não sobre um todo desse universo. Santa Maria é um polo de fusões de diferentes ritmos, a música originada aqui, e até mesmo aquela que apenas passa por aqui, sofre transformações, é uma mistura que vai do *rap* ao samba. O documentário originário desse projeto, que é o começo de algo maior, procurou abranger diferentes ritmos e estilos, tentando dar espaço para diferentes visões de realidades distintas.

É possível ver dentro de Santa Maria a peculiaridade efervescente da formação da música brasileira, a mistura de ritmos e a troca de experiências entre diferentes estilos musicais relembra ao Tropicalismo. É possível ver de forma clara esse contexto dentro do Coletivo EntreAutores, que é uma rede colaborativa de músicos fundada em 2014 e tem integrantes de todos os gêneros musicais, para participar é só ter a vontade de ir “pra somar, com tribo ir”¹⁴. Eles se reúnem na casa de um dos integrantes, conhecida por Esquina 249, onde compõem e debatem sobre música. Talvez as comparações a seguir sejam audaciosas, mas é possível ver semelhança com a Casa das Tias Baianas, onde se deu a criação do samba, assim como nas reuniões em que foi criado o movimento da Bossa Nova. E dentro dessas semelhanças é possível ver a união de quase todos os ritmos presentes na cidade, só que não em prol de criar um gênero musical novo como nos exemplos, mas sim para resgatar a cultura e a música dentro de Santa Maria.

Gosto da ideia do Vitor Ramil de que onde você vive é o centro de algo. Santa Maria não é São Paulo, não é o Rio de Janeiro, mas é o centro de múltiplas coisas: do estado do RS, de um ponto imaginário entre São Paulo e Buenos Aires, e sujeita a influências próprias. Muitos músicos formaram-se aqui, e estão espalhados pelo mundo. Mas, de alguma forma, eles retornam para cá, para beber da fonte inicial. Santa Maria tem uma universidade que tem um Curso de Música. Santa Maria tem uma orquestra. Isso é um privilégio, não são muitas cidades que têm isso. Acho importante estudar música, e muita gente escolheu fazer esse aprendizado formal. É um auxiliar valioso numa carreira de músico. Eu fiz esse caminho e vários outros músicos da cidade também, músicos do rock, da MPB, da música instrumental.¹⁵

No ano de 2004 foi criado o documentário “Crime Ao Vivo – Um Elo, Uma Era”¹⁶ que retratava a cena de quatro bandas de rock da cidade de Santa Maria. O contexto é o ano

¹⁴ Música “Com Tribo Ir” de Pedro Ribas, Cabo Déco e Zelito, apresentada no primeiro sarau do EntreAutores. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BgHnIWpueVk>>

¹⁵ Trecho retirado do blog GringsMemorabilia. Disponível em: <<http://www.gringsmemorabilia.com.br/>>.

¹⁶ Projeto experimental de Tiago Andrade dos Santos.

de 1993, a vontade de lançar um CD e as dificuldades encontradas em se lançar nesse meio. Na época, a produção da música autoral estava em alta e o desenvolvimento local não sustentava grandes produtoras e gravadoras, era necessário ir buscar modernidades em cidades maiores, e ganhar destaque em uma cidade grande no meio de centenas de outras bandas era quase impossível. Os equipamentos musicais de qualidade eram de difícil acesso, a internet ainda não era uma opção de ampla divulgação, as leis de incentivo já existiam, porém seu funcionamento ainda estava em desenvolvimento. As bandas acabavam dependendo totalmente do cenário local, porém a estrutura para sustentar o desenvolvimento cultural era precária. O músico e professor Gerson Werlang, em uma entrevista ao músico e radialista Marcio Grings em setembro de 2016, fala sobre a vivência na cena autoral de antigamente.

A cena musical da cidade nos anos oitenta, da qual fizemos parte, era uma cena instigante e renovadora, tanto que gerou várias bandas cujos trabalhos sobreviveram à prova do tempo, como Fuga e Nocet, que, não por acaso, estarão representadas no Sônico Festival. As diferenças, além da dificuldade da época em conseguir bons equipamentos, ficam por conta da menor quantidade de bandas, e da ênfase que havia em compor material próprio. Depois daquele período as bandas quase abandonaram a composição de temas próprios para se dedicar aos covers. De alguma forma, sinto que aquele espírito está de volta, já que a cena atual está bastante interessante.¹⁷

A produção de música autoral foi enfraquecendo ao longo dos anos no âmbito nacional, o fácil acesso aos sons estrangeiros ajudava a tornar o mercado musical muito diversificado e isso acabava refletindo na situação local. A globalização acabou afetando a produção própria e valorizando a produção em larga escala, assim fortalecendo a falta do reconhecimento das múltiplas culturas (SOUZA, 2014). Embora, é preciso ver o lado positivo desse fenômeno, a ampliação do acesso à internet facilitou a propagação de músicas próprias sem precisar de um intermediário como antigamente. A partir dos anos 90 começou a construção de espaços independentes para incentivar a produção musical e abrir espaço para novos artistas, em 2005 foi criada a Abrafin (Associação Brasileira de Festivais Independentes) que buscava criar festivais em todo Brasil com intuito de propagar a cultura. Em 2012 a Abrafin deu lugar para a “Rede Brasil de Festivais Independentes”, que leva festivais para mais de 88 cidades do Brasil, incentivando o desenvolvimento local e o intercâmbio cultural dentro do país.

Parte da consolidação da cultura musical brasileira se deu através de festivais e movimentos independentes. Yuri Medeiros e Miriane Brock falam no decorrer das entrevistas do documentário sobre a importância da troca de experiências entre os músicos, o valor das

¹⁷ Entrevista retirada do *blog* Gringsmemorabilia. Disponível em: <<http://www.gringsmemorabilia.com.br/2016/09/entrevista-gerson-werlang.html>>

parcerias entre bandas e o quanto gera o crescimento coletivo. Santa Maria ainda não tem a produção de um festival local: o Macondo Circus, que aconteceu três anos consecutivos na cidade, teve sua última edição aqui em 2014. O festival envolvia arte, oficinas de audiovisual, palestras e música, além de incentivar voluntários a participarem da organização do evento. Em 2016 a cidade sediará uma edição do Morrostock, festival que comemora 10 anos de incentivo a arte, cultura, música e sustentabilidade, e irá trazer a cidade mais de 40 bandas de todos os lugares do país e da América Latina. O AcidRock é outro festival que contempla bandas do Brasil inteiro, ocorre anualmente na cidade de Ijuí.

Santa Maria dispõe de espaços públicos com capacidade para promover eventos, como a Concha Acústica, o Bombril (a reforma no local aguarda há mais de um ano a verba para o término), a Praça da Locomotiva e diversos outros lugares que poderiam ser utilizados. A falta de manutenção e esquecimento desses lugares, além da burocracia para solicitar utilizá-los, desestimula a produção cultural da cidade. O poder público não demonstra interesse na realização de eventos, apesar de a cidade possuir um plano anual de cultura que fomenta a produção artística, as produções culturais promovidas são pouquíssimas. A intenção é posteriormente dar continuidade a este trabalho e realizar levantamento de dados, os quais a Prefeitura informou que não tinha contabilizado no momento para repasse. Porém ao analisar as redes sociais e postagens de diversas pessoas em alguns desses locais, foi possível perceber que a média de intervenções é baixa.

Anteriormente citada, a dificuldade de gravação e produção na cidade nos anos 90, a cidade evoluiu neste âmbito e agora dispõe de diversos estúdios para gravação e produção. O produtor Leo Mayer é um exemplo dessa evolução, desde 2008 ele já gravou mais de 40 bandas dos mais variados estilos, de tradicionalista a samba, passando por rock e heavy metal. O Diário de Santa Maria escreveu uma reportagem sobre ele, na qual trata sobre a diferença de produção de uma gravadora grande para uma pequena.

Aos poucos, Leo percebeu as diferenças que envolvem o processo de gravação. Em grandes estúdios, por exemplo, há diferentes funções como assistente de produção, engenheiro de som, o cara da edição, o produtor geral, entre outras. Já os produtores locais costumam centralizar todas essas responsabilidades. E isso dá trabalho.¹⁸

¹⁸ Citação retirada da matéria de um jornal local: <<http://diariodesantamaria.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/noticia/2015/09/leo-mayer-fala-sobre-seu-trabalho-como-produtor-musical-em-santa-maria-4857215.html>>

Nessa mesma entrevista, Leo falou um pouco sobre como está o cenário de Santa Maria: “A cena está muito boa. E é legal que vejo as bandas se apoiando. Estou sempre trocando ideias com o Bruno Sesti e com o Vinícius Bertolo, que também gravam o pessoal. Acho que a grande evolução vai ser quando todo mundo se apoiar”¹⁹. Se desde 2008 foram gravadas 40 bandas, resultando em média cinco bandas por ano, esse dado mostra que a produção das bandas está constante e essa produção poderia ser aproveitada pelo poder público, como apresentado anteriormente sobre as cidades criativas.

Quando se trata de apoio entre os músicos, eles realmente estão honrando essa parceria. A cantora Paola Matos produziu um clipe para sua música “Brasileirisse” com o auxílio de outros músicos, produtores e de uma bateria de escola de samba da cidade, a qual trata sobre a diversidade brasileira.

“A música Brasileirisse é um samba-maracatu que nos possibilita várias interpretações acerca do perfil atual do brasileiro. Apesar de sua forte crítica social frente ao cenário que há muito perdura sobre todo o povo brasileiro, o clipe transmite o olhar mais otimista que ela também traz consigo. Retratar o cotidiano de um trabalhador (por vezes invisível aos olhos de quem não lhe conhece) simboliza a importância de cada cidadão que move, silenciosamente, o país. Porém, esse movimento silencioso e essencial nem sempre vem acompanhado apenas de alegria. O dia-a-dia de cada peça desse imenso quebra-cabeça que é o Brasil às vezes traz dores, angústias, dilemas e dificuldades, e é exatamente por isso que essa característica de alegria do brasileiro é tão única. De dia, o sofrimento e a injustiça de um país desigual, e de noite, a reconstrução da esperança e da alegria para enfrentar o novo dia que está por vir. É do suor e do sorriso de cada brasileiro que o Brasil se sustenta. A nossa cultura é feita destes tantos artistas, que vem de todos os cantos, que são da periferia e do centro, que são das capitais e do interior, que moram longe e perto, que são de todas as cores e de todas as raças, que são homens e são mulheres. De dia, se vestem de anonimato; a noite, voltam para suas comunidades para manterem viva e forte a arte e a cultura brasileira. É de toda esta brasileirice que nosso país é feito. Somos todos artistas no cotidiano brasileiro.”²⁰

Além do mais, os músicos incentivam e criam parcerias com outras artes feitas em Santa Maria, como é o caso da banda Guantánamo Groove que recebeu contribuição estética de Uryel Marconatto para a capa do disco Boca. No CD Ocupa, produzido via financiamento coletivo, as ilustrações das músicas que estão no *YouTube* foram feitas cada uma por um artista diferente. Também durante o show de estreia no Theatro Treze de Maio os tapumes do cenário foram pintados pelos artistas Jorge Gularte e Guga Scumman²¹.

¹⁹ Idem 18

²⁰ Texto extraído do site oficial da cantora. Disponível em: < <http://www.paolamatos.com.br/>>

²¹ É possível ver a cena no vídeo disponível no YouTube:

<<https://www.youtube.com/watch?v=xWaPO5Of4Vw&index=15&list=PLWVYtBJm-vKIdpH4bGjCYjacEC8d-YfyP>>

O teatro também é mesclado à música em Santa Maria. A Geringonça se une a essa expressão artística em seus shows. A banda explica que “A Geringonça se fez de fogueiras, violas, conversas, de amizades sinceras, na UFSM, a partir de 2007” e apesar de nem todos morarem mais em Santa Maria, a banda segue. Essa frase utilizada pelo grupo acaba por contemplar quase todas as bandas da cidade: são formadas por pessoas de lugares quase sempre diferentes, mas que se unem em prol de um amor comum: a música.

Quando o espaço público não é de livre acesso, os músicos locais encontram nos locais privados o espaço para desenvolvimento, algumas casas noturnas e eventos de iniciativa privada procuram sempre buscar bandas autorais para incentivar a produção cultural. Porém a desvalorização da música como profissão é um problema que reflete tanto no público como no privado. Nas entrevistas, uma das perguntas foi sobre os problemas que eles já enfrentaram para se apresentar, e grande parte das respostas relatava problemas relacionados ao financeiro ou à falta de reconhecimento.

As Leis de Incentivo à Cultura buscam promover o desenvolvimento e a produção local. Em Santa Maria o Theatro Treze de Maio possui o projeto “Treze: o Palco da Cultura”, o qual é um projeto fixo da associação e busca incentivar os artistas da cidade para o palco do teatro.

O projeto, por meio de processo seletivo e com avaliação de uma Comissão Julgadora, proporciona anualmente a apresentação de 20 ou mais trabalhos produzidos por artistas, grupos, coletivos ou companhias da cidade, no palco do Theatro Treze de Maio. A realização de uma iniciativa sintonizada com o seu tempo e voltada ao incentivo e fomento da produção local tem se mostrado bastante positiva, cujos resultados vêm sendo reconhecidos e aplaudidos pela comunidade e pelos principais agentes: artistas e produtores.

A cena atual de Santa Maria, pela parte da classe artística, está em constante produção cultural. É possível ver essa classe se mobilizando e ajudando uns aos outros, produzindo trabalhos em conjunto e fazendo o papel de divulgação do cenário santa-mariense. O momento é de fomentar políticas públicas culturais objetivando a produção cultural, a geração de trabalho e renda visando o fortalecimento das comunidades. Tudo no sentido de ampliar os espaços culturais e projetos que contemplem os artistas populares e a comunidade local.

4.1 PROJETOS DE INCENTIVO E APOIO A CULTURA E O SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA

O MinC possui leis e editais de incentivo e apoio à cultura, as quais abrangem quase todos os tipos de expressões culturais. Prezam pela política de incentivo fiscais - permitem que os patrocinadores deduzam parte ou mesmo o total dos recursos patrocinados dos impostos devidos -, a qual serve como mecanismo de estímulo ao apoio da iniciativa privada ao setor cultural. Em linhas gerais, o proponente apresenta o seu projeto ao órgão responsável (Ministério da Cultura ou secretarias estaduais e municipais de Cultura) e, caso seja aprovado, é autorizado a captar recursos junto a pessoas físicas e empresas. Silva (2007b) define os incentivos fiscais como sendo uma tentativa de estímulo ao capital privado para canalizar recursos financeiros para a produção e difusão cultural. Os incentivos são parte de uma tática para gerar um mecenato privado, independente do financiamento do poder público à cultura.

O conceito de política cultural encontra-se ainda em construção, não existindo conceito que delimite o assunto, resultado da própria abrangência de significados da palavra cultura. Nascimento (2008) explica que para desenvolver uma boa política cultural é de extrema importância que se defina que conceito será levado em consideração sobre a palavra cultura. Esta definição é fundamental, pois irá influenciar desde o planejamento até a execução da política cultural que se queira implementar.

Como já tratado no outro capítulo, o Ministério da Cultura do Brasil passou por uma série de mudanças desde sua criação. O modelo de financiamento da cultura pode ser dividido em dois momentos distintos, tendo como divisor o ano de 1986. Antes desta data, o Estado era agente financiador da cultura, representado pelo primeiro governo Vargas e indo até ao autoritarismo militar. E depois de 1986 com o dispositivo de lei que permitiu e regulou a participação da iniciativa privada no financiamento da cultura, via compensação fiscal, Lei Sarney.

O financiamento das atividades artísticas e culturais é um reiterado motivo de controvérsias: de um lado temos aqueles que acreditam que a cultura e a arte fazem parte indissociável da identidade e do prestígio de uma nação, razão pela qual o apoio por parte dos poderes públicos é indiscutível. Por outro lado, temos os que crêem que a cultura deve ser encarada como um negócio entre outros, devendo, portanto, se autofinanciar e se submeter às regras de mercado (BOTELHO, 2001, p. 31).

A Lei Sarney durou apenas quatro anos (1986 até 1990), pois acabou sendo extinta devido a acusações relacionadas a fraudes. Após isso, o presidente Fernando Collor de Mello

e Ipojuca Pontes, seu secretário de cultura, revogaram a referida lei, e em 1991, já com o apoio do novo secretário, o sociólogo Sérgio Paulo Rouanet, instauraram uma nova Lei Federal de Incentivo à Cultura. Essa lei foi criada com o objetivo de facilitar o acesso à cultura, estimular a produção cultural em todas as regiões do Brasil, valorizar as manifestações culturais, proteger as diversidades das expressões culturais de diferentes grupos da sociedade, preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural histórico brasileiro, estimular a produção e difusão dos bens culturais e priorizar o produto cultural originário do país.

Esta nova Lei de Cultura que ficou conhecida como Lei Rouanet (8.313/91), e criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) que operava através de um sistema de bolsas e de um sistema de mecenato.

O primeiro é o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART), um mecanismo de bolsas destinadas a captar poupanças no mercado de capitais e que destina àquelas iniciativas culturais em que haja alguma perspectiva de rentabilidade econômica. [...] Para outras iniciativas culturais, sem essa expectativa de retorno financeiro, a lei prevê um sistema de mecenato. O mecenato pode ser privado e ou governamental (ROUANET, 1992, p. 89).

Como já tratado no segundo capítulo, as políticas culturais tiveram desenvolvimento, porém a questão cultural do país está em constante mutação. A cultura não é um dos pilares centrais do poder público e não lhe é creditado reconhecimento sobre seu benefício no desenvolvimento da formação social e educacional. Porém, as criações de Planos Municipais de Cultura fazem parte de um avanço. Na cidade de Santa Maria, é apresentado no Plano de Cultura da cidade tópicos sobre o Sistema Nacional de Cultura, definindo-o como:

[...] um processo de articulação, gestão e promoção conjunta e coordenada de iniciativas na área cultural entre os governos federal, estaduais e municipais e destes com a sociedade civil, com o objetivo de implementar uma política de cultura democrática e permanente, com pleno exercício dos direitos de acesso às fontes da cultura nacional, representando a oportunidade de institucionalizar a política de Estado, assegurando sua continuidade. (Prefeitura de Santa Maria, 2015)

Para melhor atender às demandas culturais, o MinC criou a exigência de um Plano Municipal de Cultura nas cidades, com o intuito de estimular e integrar as políticas públicas culturais. A divisão em governos federal, estaduais e municipais é com o objetivo de assim conseguir atender todas as demandas culturais. No Plano consta que é obrigatória a criação de uma estrutura com o seguinte modelo: Secretaria de Cultura, Conselho de Política Cultural, conferência periódica de cultura, Plano de Cultura e um sistema de financiamento. Ele

apresenta que o cidadão e o poder público possuem um espaço para participação conjunta na formulação, aplicação e acompanhamento das políticas culturais. No Plano Municipal de Cultura da cidade, foram encontradas as informações sobre a importância da cultura e sua representação social e as subdivisões requisitadas pelo Ministério da Cultura como essenciais para um bom plano de cultura:

A. Secretaria de Cultura:

“vem, nos últimos anos, elaborando estratégias de gestão cultural para a cidade de Santa Maria/RS. Houve, por exemplo, um enriquecimento no debate com a sociedade civil, através das diversas instâncias de participação criadas pelo governo municipal”. (Prefeitura de Santa Maria, 2015)²²

B. Conselho Municipal de Cultura:

“foi criado pela Lei Municipal nº 4.166, de 26 de junho de 1998. Através da Portaria nº 031/00, de 25 de setembro de 2000, o prefeito municipal de Santa Maria nomeou os conselheiros da entidade. Santa Maria tornou-se, gradativamente, uma Cidade Cultura, o que vem desafiando-a a avançar na construção de novas etapas para consolidar a produção artística autônoma, diversificada, plural e contínua; avançar em novas políticas e ações com o objetivo de obter maior participação da sociedade civil; aumentar os recursos destinados à cultura; facilitar o acesso à cultura; melhorar a comunicação e criação de novos espaços de divulgação; e construir espaços de reflexão que reavaliem as propostas existentes, com o objetivo de conquistar uma cultura cidadã.” (Prefeitura de Santa Maria, 2015)²³

C. Plano Municipal de Cultura de Santa Maria/RS:

“tem como proposta a manutenção e qualificação do que já está consolidado e a construção de novos projetos que visam à descentralização da cultura. A cidade de Santa Maria tem conquistado novos espaços para cultura, além de buscar, cada vez mais, qualificar os espaços ligados à Secretaria de Município da Cultura. O Centro de Atividades Múltiplas, o Arquivo Histórico Municipal de Santa Maria, a Biblioteca Pública Municipal Henrique Bastide, o Museu de Artes de Santa Maria e outros locais para a manifestação das artes na cidade, como o Monet Plaza Arte, o Mezanino do Theatro Treze de Maio e a Casa de Cultura, são alguns locais que proporcionam um espaço para a cultura na cidade”. (Prefeitura de Santa Maria, 2015)²⁴

D. Conselhos culturais: “há uma representação mais diversificada.” (Prefeitura de Santa Maria, 2015).²⁵

²² Explicação extraída do plano municipal de cultural. Disponível em:
<<http://www.santamaria.rs.gov.br/cultura/>>

²³ Idem 20

²⁴ Idem 20

²⁵ Idem 20

Os integrantes dessa estrutura são os responsáveis por zelar pela cultura de Santa Maria, com a responsabilidade de preservá-la e incentivá-la. A Lei Municipal n.º4.107 é a responsável por instituir incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no município. A cidade também tem um Fundo de Cultura, que serve para investir em projetos que fomentem potencialidades culturais. Essas informações estão no Plano Municipal de Cultura, que também apresenta uma proposta para incentivar a ocupação de espaços públicos e garante a manutenção dos mesmos, porém o incentivo a espaços públicos ainda não é visto. É necessário apresentar um formulário para solicitação do espaço público com no mínimo 15 dias de antecedência, com inúmeros documentos e o pagamento de uma taxa estipulada pela prefeitura. Dependendo do evento, é necessário passar por três secretarias antes da aprovação e o laudo dos bombeiros. Também cabe ao usuário responsabilidade por tudo que acontece no evento, até contratação de banheiro e serviço de ambulância²⁶. É um processo longo e muitas vezes mais demorado do que o previsto, isso acaba por desestimular a ocupação desses lugares para qualquer intervenção artística.

A cidade comemora em agosto o Mês da Cultura. No ano de 2016, a programação foi ampla, porém não teve muitos aspectos relacionados à música. No âmbito municipal, não foram encontradas muitas informações, além do plano municipal de cultura, sobre as políticas públicas e seu desenvolvimento dentro da cidade, ficando a cargo de interpretação como está acontecendo sua aplicação. Ao analisar a ocupação dos espaços pelas postagens de usuários das redes sociais, foi possível concluir que a rotatividade é pouca.

O editar do plano municipal não é muito detalhista, há uma síntese da cultura local e os projetos que o poder público visa necessários para o desenvolvimento cultural, porém não há uma agenda que apresente como irá se dar esses acontecimentos previstos. Após uma pesquisa no site da Prefeitura para encontrar uma agenda cultural ou uma prestação de conta sobre projetos culturais, não foi encontrado nada que explicasse onde está acontecendo investimentos ou quem está utilizando os espaços públicos.

²⁶ Informações disponíveis em: [file:///C:/Users/User/Downloads/estabelece-normas-para-o-requerimento-de-licenca-temporaria-para-realizacao-de-eventos-em-geral-no%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/estabelece-normas-para-o-requerimento-de-licenca-temporaria-para-realizacao-de-eventos-em-geral-no%20(1).pdf)

5 METODOLOGIA

Para Bezzon (2005), metodologia é o caminho para a aplicação da pesquisa, ou seja, a forma de encontrarmos meios e técnicas para atingir os objetivos traçados para a pesquisa. Para atingir esses objetivos é preciso fazer as seguintes perguntas: Como fazer? Onde Fazer? Com que fazer? Quanto? Quando fazer?

A questão "como fazer?" diz respeito aos métodos e variáveis que serão utilizados para atingir o objetivo da pesquisa, toda a técnica empregada no processo de criação. Tendo essa pergunta como ponto inicial, a estruturação do documentário começa a ser pensada. No primeiro momento foi – e esta – sendo necessário o estudo bibliográfico sobre questões culturais do país e da cidade; análise, estudo e diagnóstico do cenário musical; pesquisa e percepção sobre o que é um documentário, sua relevância e como se dá sua criação.

No que tange à dúvida do "onde fazer?" além de análise de campo sobre a situação atual, experiências e gostos pessoais foram levadas em conta. Em uma concepção pessoal, esta pergunta se refere tanto à localidade do objeto de pesquisa como aos locais de escolha para a produção do documentário. A escolha pela cidade de Santa Maria e a análise local dos termos citados na pergunta anterior, se deu devido à historicidade da cidade, sua relação intrínseca com a diversidade cultural e a percepção de uma efervescente produção cultural.

Para a construção do documentário foi utilizado um embasamento teórico que conta com autores que falam sobre documentário, importância do desenvolvimento da música e da cultura, as políticas públicas brasileiras e informações sobre o cenário de Santa Maria. Os autores utilizados para a criação teórica do projeto tem o propósito de fortalecer a compreensão sobre esses temas e auxiliar na compreensão da situação atual fazendo um contexto histórico até os dias de hoje. O documentário tem por objetivo mostrar uma forma diferente do assunto, trabalhar com os sentidos e assim tornar o espectador apto à mudança de pensamento. Foi buscado nesses autores um aporte maior para conseguir entender melhor e se inserir no ambiente que nosso documentário se encontra.

Os equipamentos dispostos para as gravações foram todos pessoais, pois devido aos horários de algumas entrevistas não era possível pegar os materiais dispostos no Estúdio 21. Foram utilizados os seguintes: uma câmera Canon t2i com lente de 18-55mm para as imagens fixas; uma câmera Nikon D3100 com lente de 18-55mm para imagens de apoio; um microfone de lapela da marca Yoga para captar áudio; um tripé e um monopé.

O fato de fazer o projeto de forma individual tornou a produção mais trabalhosa, o contato com alguns músicos levaram mais tempo do que o esperado, a necessidade de se adequar à agenda dos participantes nem sempre era possível e acabava atrasando a produção, fazendo a captação das imagens também não sair sempre como o esperado pelo fato de ser necessário realizar a entrevista ao mesmo tempo em que cuidava do material.

A parte prática do projeto será tratada em três etapas: pré-produção, produção e pós-produção. Durante a pré-produção, além do embasamento teórico, foi feito um mapeamento dos músicos escolhidos para dar depoimentos e o contato prévio para explicar o objetivo do projeto, além de analisar possíveis locais para filmagens. A produção foram as filmagens das entrevistas, apresentações e *takes* utilizados no documentário. Já a pós-produção envolveu a edição, o tratamento dos vídeos e desenvolvimento da narrativa.

5.1 PRÉ-PRODUÇÃO

Considero que o processo iniciou desde o embasamento teórico sobre o assunto, a pré-produção vem desde o final de 2015. Porém, em maio de 2016 que iniciou o contato prévio com os músicos, essa pode ser considerada uma das mais trabalhosas para se realizar em uma produção. Alguns músicos demoravam em dar retorno sobre a participação, outros acabaram desmarcando pouco antes das entrevistas e era necessário toda uma reorganização da agenda para se adequar tanto ao horário deles como aos meus, assim esses imprevistos acabaram atrasando as filmagens e o andamento de todo o trabalho.

Os equipamentos utilizados não foram os de maior qualidade, a primeira intenção era contar com equipamentos do Estúdio 21, porém os horários que eram feitas as entrevistas e também o fato dos imprevistos citados acima dificultaram esse procedimento, então as imagens e o som não ficaram exatamente como gostaria.

5.2 PRODUÇÃO

Apesar de essa etapa iniciar atrasada, foi a mais dinâmica de se fazer. Durante as gravações foram necessárias alterações de lugar de filmagem e horários. Muitas vezes em vista dos problemas ocorridos durante a pré-produção, esses novos lugares acabaram por vezes não sendo os mais adequados: alguns tinham pouca iluminação e barulho, então foi um processo desafiador realizar filmagens em ambientes do gênero.

A gravação de depoimentos e a conversa com os entrevistados fluíram na maioria dos casos e o fato de já conhecer alguns deles facilitou essa relação. Recebi auxílio do acadêmico de História Gabriel Marinho para pegar imagens de apoio, pois não era possível deixar o entrevistado falando sozinho. O roteiro de perguntas foi feito pré-estruturado, pois ele ia se moldando conforme a entrevista ia acontecendo. Elas ocorreram de forma rápida e os entrevistados responderam de forma satisfatória as perguntas feitas.

A primeira intenção de local de gravação era ser nos espaços profissionais de cada músico, porém, mais tarde surgiu a ideia de fazer em locais que eles escolhessem, um modo que buscou deixar os entrevistado mais confortáveis em frente à câmera e assim fosse mais natural a entrevista.

5.3 PÓS-PRODUÇÃO

Pode ser considerada outra parte que foi trabalhosa, foi necessário correção das imagens e do ruído. Analisar as entrevistas, separar o que seria adicionado de cada músico, realizar os corte das partes e analisar inúmeras vezes o produto final levou muitas horas de dedicação. A escolha da trilha sonora para o documentário foi a parte mais rápida, pois dei prioridade em utilizar trechos de músicas produzidas na cidade.

Nessa etapa ficou claro a importância de um material de qualidade para a produção de um audiovisual, quanto melhor for o material de produção menor o trabalho na hora da edição. Como levo em consideração que este projeto é experimental, foi satisfatório o produto final. Porém como citado anteriormente, esse trabalho terá uma continuidade e foi de suma importância essa parte para entender o que precisa ser mudado.

6 DIÁRIO DE CAMPO

Entrevista 1 – Vinicius Brasil Baterista da banda Sangue da Pedra



O Vinicius foi um dos incentivadores para a produção desse projeto, através de inúmeras conversas que ocorreram no ambiente de trabalho dele. Quase sempre que o encontrava, ele estava falando sobre os ensaios até parte da madrugada, os problemas que eles enfrentam nos lugares de apresentações e o alto preço dos instrumentos musicais. Isso me fez refletir que ser músico ia muito além do que as pessoas imaginavam, não era apenas um *hobby*, exigia tempo e dedicação como qualquer outro emprego. Ele é músico há mais de 13 anos, o incentivo para tocar veio de casa, onde com 16 anos ele começou a tocar violão. Após cursar Publicidade e Propaganda, ele decidiu virar barbeiro e é assim que sustenta a sua segunda ocupação, a música. A banda dele, a Sangue da Pedra, existe desde 2008 e possui um CD lançado, com o gênero musical predominante sendo o *rock*. O ambiente escolhido foi uma barbearia, local de trabalho do entrevistado, devido à ideia inicial ser entrevistá-los em seus ambientes profissionais. Um dia antes da entrevista, fui ao local testar a iluminação e ver como iria ficar a gravação para não haver imprevistos no dia. No dia da entrevista, como o local já estava vazio, não houve problemas com áudio e espaço, a iluminação ajudou e a proximidade com o entrevistado facilitaram o clima da entrevista, permitindo maior desenvolvimento da conversa.

Entrevista 2 – Miriane Brock
Vocalista da banda Louis&Anas



A Miriane começou o contato com a música com o seu pai que era radialista, desde pequena ela cultivava amor pela música e aos 12 anos começou a tocar violão com o objetivo de fazer base instrumental para cantar. Ela cursou Publicidade e Propaganda e hoje é dona de um curso de inglês e assim sustenta sua segunda ocupação: a música. A banda dela é a Louis&Anas, mas também faz participações no EntreAutores. A sua banda foi fundada em 20012 e hoje, final de 2016 está realizando um financiamento coletivo para lançar seu primeiro disco. O lugar foi escolhido pela entrevistada, era de mais fácil acesso para ela e a entrevista já estava com data atrasada, o local era o Café Cristal, um bar na região central da cidade. A entrevista foi mais desafiadora porque o ambiente tinha barulho constante dos clientes do estabelecimento, espaço para o equipamento era limitado e a iluminação era pouca. Porém, o desenrolar da entrevista foi satisfatório.

Entrevista 3 – María Paula Rodríguez e João Kanieski
Integrantes do EntreAutores e vocalista na Pegada Torta (João)



A María é argentina, mas está no Brasil há pelo menos um ano, antes disso ela já participava de apresentações aqui em Santa Maria e trazia grupos da Argentina para cá. Ela é formada em música e há pouco mais de um ano, juntou-se ao EntreAutores e agora dá aula de canto na cidade. O João é professor no curso de Engenharia Elétrica e é um dos fundadores do coletivo EntreAutores, ano passado ele fundou a banda Pegada Torta, banda que mescla diferentes ritmos nas suas composições. Os dois tiveram contato com a música desde crianças, por incentivo da família e por ter alguém que já trabalhava com isso. O ambiente da entrevista foi semelhante ao da número 02 (dois), sendo o local um café em horário de expediente, havendo diversas interrupções devido ao som ambiente e o desafio foi entrevistar os dois ao mesmo tempo. O microfone de lapela teve de ser improvisado entre ambos, havendo alterações na captação das vozes, a iluminação local era proveniente basicamente da luz do dia, e em certo momento havia público assistindo à intervenção musical.

Entrevista 4 – Bruno Ramos Vaz
Vocalista na banda Fúria



O Bruno já é músico a 16 anos, a trajetória dele também iniciou por incentivo da família. O local dessa entrevista foi escolhido pelo entrevistado, devido aos poucos horários disponíveis em virtude do trabalho. A entrevista aconteceu no Estúdio do Beco, local próximo da região central da cidade, onde contava com pouca iluminação e os músicos se demonstraram desconfortáveis perante a câmera e por ser o primeiro contato entre as partes. Fora filmado parte do ensaio da banda, quando os músicos presentes demonstraram-se mais confortáveis. A entrevista acabou sendo extremamente curta.

Entrevista 5 – Erick Corrêa
Integrante da EntreAutores e Músico na Banda Porvenir



O Erick é formado em Publicidade e Propaganda, mas levou a música para o lado profissional e hoje trabalha em um laboratório de som. Ele participa de diversos projetos musicais, fazendo participações em bandas dos mais diferentes estilos, além de saber tocar

mais de 4 instrumentos. O local escolhido para esta entrevista fora a casa do músico entrevistado, no pátio da residência, com iluminação ambiente, o que favoreceu as imagens captadas, porém o ruído externo acabou atrapalhando um pouco. A entrevista foi descontraída e fluiu livremente devido a proximidade com o músico.

Entrevista 6 – Yuri Medeiros de Lima
Vocalista e baixista na banda Guantánamo Groove



O Yuri é jornalista e um dos fundadores da Guantánamo Groove, banda que já está conquistando prestígio nacional. Ele teve contato com a música também por influência dos pais, que o motivaram a seguir carreira. O local da entrevista foi escolhido pelo músico, na residência do mesmo. A captação foi favorecida devido à boa entrada de iluminação natural, porém a captação foi prejudicada devido à movimentação do músico frente à câmera e a passagem dos outros moradores da casa. Foram utilizados os mesmos materiais, porém devido ao microfone ser de lapela, a intervenção musical recebeu interferência do instrumento tocado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das pesquisas e da produção deste documentário, pode-se concluir que tal gênero audiovisual, quando com intuito de apresentar uma realidade social, realmente é a forma mais fiel de expressar a opinião de uma classe sobre determinada situação. Considero esta produção como o início de um projeto de maiores proporções para abranger toda cena autoral de Santa Maria. No início deste projeto buscava-se apenas apresentar o cenário da música autoral santa-mariense contado pelos próprios músicos, porém encontrou-se elementos contrapostos na cidade: de um lado uma efervescente produção cultural, com artistas que acrescentam projetos, discos e arte à história da cidade; e do outro lado, os espaços públicos desestruturados e esquecidos, falta de incentivo do poder público e de eventos de propagação cultural.

As dificuldades encontradas no processo de pré-produção, produção e pós-produção auxiliaram para crescimento profissional ao entender o papel de um produtor editorial em uma produção audiovisual. Foi possível ver que este papel se aplica em todas as etapas de produção de um documentário e o quanto a formação oferecida da faculdade contempla essas áreas e habilita o aluno profissionalmente.

As entrevistas geraram resultados interessantes, a maioria dos músicos teve incentivo desde criança para entrar neste âmbito e em quase todos os casos já havia alguém na família que se dedicava a esta profissão. Essas informações creditam para mostrar que o incentivo é interno, vindo de inspirações de pessoas que já estavam no ramo, enquanto os incentivos externos não estimulam a produção cultural. Como o músico Vinicius relata, é necessário incluir na educação desde as séries iniciais disciplinas que incentivem ou apresentem formas de expressão cultural, para assim fomentar a cultura e a valorização da mesma.

A cultura faz parte da formação de identidade de todas as sociedades, ela representa o modo de se expressar que diferencia um povo do outro. O Brasil em termos de cultura é um mosaico nacional, é possível encontrar influências e traços de grande parte dos lugares do mundo. A construção da nação brasileira, ou melhor, da cultura brasileira, se deu através do convívio com o diferente. Desde o principio o país assimilou o que vinha de fora e no lugar de reprimir, aprendeu a mesclar com outras manifestações anteriores e criar uma forma nova, uma expressão nova e ritmos novos.

As leis e políticas públicas na teoria abrangem todos os vieses culturais, porém ainda se peca na capacidade de execução das mesmas. É necessário trabalhar melhor esses quesitos,

em âmbito nacional, estadual e municipal. A demanda é muito grande e as realizações ocorrem muito lentamente. Os espaços públicos deveriam ser melhores aproveitados, incentivando a sociedade a ocupa-lo, pois no momento que o cidadão percebe que aquilo é dele e ele pode usufruir, ele começa a cuidar e prezar por aquele bem. O que falta é uma política de comunicação entre mídia, produtores, artistas, prefeituras e governos para, que de certa forma, ocorra o desenvolvimento.

Desenvolvimento local é entendido como um processo que mobiliza pessoas e instituições buscando a transformação da economia e da sociedade local, criando oportunidades de trabalho e de renda, superando dificuldades para favorecer a melhoria das condições de vida da população local. (JESUS, 2003)

Este documentário tem a intenção de impulsionar a discussão acerca da música autoral santa-mariense, conscientizando sobre sua importância cultural e explanando a realidade desse cenário no momento atual, com grande produção da parte dos músicos e pouca valorização da parte dos incentivos. A intenção é levar este projeto para espaços onde a população da cidade possa ver e entender, pois nem todos têm acesso a uma discussão ou material acerca disso, para perceberem que Santa Maria também produz cultura e ela precisa de reconhecimento e visibilidade. Como a Miriane Brock relatou na entrevista: “às vezes falta as pessoas conhecerem, falta o público não querer o que vem mastigado” e isso acontece em grande parte porque eles não têm oportunidade ou porque não é dada visibilidade para a produção local.

Quando se trata de Santa Maria, é isso que ela representa: a diversidade reunida, a pluralidade brasileira que formou o Brasil reunida em uma cidade. E é possível ver isso nas expressões artísticas, na mistura da música com o teatro, da gaita com o rock. Os músicos e toda a classe artística aprenderam a aceitar o diferente, respeitar e incentivar o outro por mais que ele não faça parte do mesmo grupo, é um espírito de coletividade que deveria ser mais valorizado e usado de exemplo para todas as questões sociais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **O fetichismo da música e a regressão da audição**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

_____. **Sobre Música Popular**. In: Adorno (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994.

BARBEITAS, Flavio. **Música, Cultura e Nação**. Ouro Preto: Artefilosofia, n.2, p.127-145, jan. 2007. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_02/artefilosofia_02_03_musica_034_flavio_barbeitas.pdf>. Acesso em: 14 de jun. 2016.

BARBOSA, Camila Cornutti. **A Bossa Nova, seu Documentos e Articulações: Um Movimento pra além da música**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2008.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. In: São Paulo em Perspectiva. São Paulo, 15 (2): 73-83, abril/junho de 2001.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. “O anjo torto da tropicália”. In. **Nossa História**, ano 2, n. 14. Rio de Janeiro: Vera Cruz, dezembro de 2004.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. 2 ed. São Paulo: Moderna, 1990.

BRAZ, Marcelo (org.). **Samba, cultura e sociedade**. Editora Expressão Popular, 1ª Edição, São Paulo, 2013.

CALABRE, Lia. **Política cultural no Brasil: um histórico**. In CALABRE, Lia (org.) Políticas culturais: diálogo indispensável. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

CANCLINI, N. **Políticas culturales en America Latina**. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1987.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **BOSSA NOVA: MÚSICA E CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL**. 2005. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/Bossa_Nova_Musica_e_Contexto_SocioCultural.pdf>. Acesso em: 16 de novembro de 2016.

COSTA, Ivan Freitas Da. **Marketing cultural – O patrocínio de atividades culturais como ferramenta de construção de marca**. São Paulo: Atlas, 2004.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música**. Associação Brasileira de Educação Musical, 2ª Edição, rev. e ampl. Florianópolis, 2010.

GARCIA, Walter. “Viva a vaia”. In. **História Viva**, ano VI, n. 68. São Paulo: Duetto Editorial, jun. de 2009.

GIL, Gilberto. **GILBERTO BEM DE PERTO**. Harper Collins BR, 2013.

GRIERSON, John. “Flarhety’s Poetic’Moana”, The New York Sun, 8 de Fev. 1926. In Lewis Jacobs (ed.) The documentary tradition, 2nd ed., New York, London, W.W. Norton & Company, 1979, pp.25-6, (1ª ed. 1971).

_____. “First Principles of documentary” in Forsyth Hardy (ed.) Grierson on documentary, 1932. Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966.

HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

DE JESUS, Paulo. **Desenvolvimento local**. In CATTANI, Antonio David. A outra economia. São Paulo. Veraz. 2003

KRAUSCHE, Válter. **Música popular brasileira**. Da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MÁXIMO, João. “A invenção da MPB”. In. FIGUEIREDO, Luciano (org.). **História do Brasil para ocupados**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia Cultural: iniciação, teorias e temas**. Petrópolis, Editora Vozes, 1986.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Material informativo sobre o projeto de lei que cria o programa nacional de fomento e incentivo à cultura. Brasília, DF, 2010.

MORAES, Vinicius de. **Samba falado**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira**. Editora Fundação Perseu Abramo, 1ª Edição, São Paulo, 2007.

_____. “Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966/1968)”. In. REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O Golpe e a Ditadura Militar**. 40 anos depois (1964-2004). Bauru. Ed. da USC, 2004.

_____. **História & Música**. Aut. da USC, 2004.

NASCIMENTO, Alberto Freire. **Política cultural e financiamento do setor cultural**. In: IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – IV ENECULT. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT E Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade – PÓS-CULTURA da Faculdade de Comunicação, 28 a 30 de maio de 2008.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira. “Os olhos cheios de cores”. In. **Revista de História**, ano 1, n. 1. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, julho de 2005.

OLIVEIRA, Adriana Matos de. **A JOVEM GUARDA E A INDÚSTRIA CULTURAL: análise da relação entre o movimento *Jovem Guarda*, a indústria cultural e a recepção de seu público**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011.

PIANCÓ, Sheilla. **O Direito de Acesso à Cultura e a Constituição Federal**. Observatório da diversidade cultural, 2011. Disponível em: <<http://observatoriodadiversidade.org.br/site/o-direito-de-acesso-a-cultura-e-a-constituicao-federal/>>. Acesso em: 7 de setembro de 2016.

PARANHOS, Adalberto. “Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo”. In. **Nossa História**, ano 1, n. 4. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, fevereiro de 2004.

_____. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. In. **ArtCultura**. Revista do IH-UFU. Dossiê História & Música, n. 9. Uberlândia: UFU, jul. a dez. 2004.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico**. 1999. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>>. Acesso em: 20 de agosto de 2016.

_____. **O FILME DOCUMENTÁRIO: história, identidade e tecnologia.** Edições Cosmos, Lisboa, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é documentário?**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acesso em: 29 de jul de 2016.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro.** Artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CASTRO, R.. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SESI. Departamento Nacional. Estudos das leis de incentivo à cultura / SESI. DN. – Brasília: SESI/DN, 2007.

SOUZA, Tárík de. **O som nosso de cada dia.** Editora L&PM, Porto Alegre, 1983.

STARLING, H. Convite para uma fantasia e um violão. **Seminário da Bossa Nova à Tropicália.** Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, maio 2001.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

VICENTE, Eduardo. **Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999.** ArtCultura, v. 10, n. 16, Uberlândia, 2008. Disponível em: <http://sociologia.fflch.usp.br/sites/sociologia.fflch.usp.br/files/E_Vicente.pdf>. Acesso em: 28 de outubro de 2016.