

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
DCSO - Departamento de Comunicação Social
FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Comunicação Social - Jornalismo

ARTISTAS DO CENTRO

*Entrevistas sobre a arte de rua no centro da cidade São Paulo (SP)
e seus atores sociais na construção artística da contemporaneidade*

Bauru
2015

Michel Marechal

ARTISTAS DO CENTRO

Entrevistas sobre a arte de rua no centro da cidade São Paulo (SP)
e seus atores sociais na construção artística da contemporaneidade

Projeto Experimental apresentado em cumprimento parcial às exigências do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação do Departamento de Comunicação Social, da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo.

Orientador do Projeto Experimental:
Prof. Dr. Ricardo Nicola

Bauru
2015

Aos colegas e artistas que contribuíram com este projeto.

Agradecimentos

Agradeço a UNESP pelo conhecimento
compartilhado.

Ao orientador professor Dr. Ricardo Nicola,

Pela paciência e disposição com o projeto.

À República Cajuteria e a todos que ajudaram a
tornar este trabalho realidade.

A arte de escrever histórias consiste em
conseguir retirar do pouco que se
compreendeu da vida tudo o resto; porém,
acabada a página, a vida renova-se e damos
conta de que o que sabíamos era muito
pouco.

Ítalo Calvino

Sumário

Introdução.....	07
1. O papel no jornalismo cultural on-line.....	10
1.1 Um breve histórico da videoarte.....	10
1.1.1. Webdocumentário e videoarte.....	12
1.2. Jornalismo Cultural.....	14
1.2.1. Características da entrevista.....	17
1.3 A Arte de Rua e suas configurações.....	19
2. Trajetória da investigação dos produtores da arte urbana no centro da cidade de São Paulo.....	22
2.1 Atores sociais selecionados e suas histórias.....	24
2.2 Mapa da produção artístico-cultural do centro da cidade: um recorte.....	30
2.2.1 Conjuntura e Inferências.....	32
3. Pós-produção: um olhar do jornalismo on-line para a arte.....	35
3.1 Recursos multimidiáticos da contemporaneidade.....	35
3.2 <i>Feed-back</i> dos produtos on-line do jornalismo cultural no ciberespaço.....	36
Considerações Finais.....	40
Referências.....	43
Bibliografia.....	44
Sitiografia.....	45
Principais sites referenciais.....	45

Introdução

Assim como visto em diversas grandes cidades espalhadas pelo globo, São Paulo abriga uma rica vida cultural e artísticas. Especificamente em seu centro, somam-se artistas nas ruas entre o Teatro Municipal e a Praça da República. O presente trabalho foi em busca de conhecer a realidade em que vivem tais artistas e desvendar as dificuldades ou facilidades que a cidade oferece para que eles exerçam suas funções de difusores de cultura gratuita para a população. O objetivo de *ARTISTAS DO CENTRO Entrevistas sobre a arte de rua no centro da cidade São Paulo (SP) e seus atores sociais na construção artística da contemporaneidade* é apresentar diferentes visões em relação à arte e ao uso do espaço público como forma de manifestação cultural.

Sob essa perspectiva, o projeto tem como principal função explorar novas formas de pensar a arte e o espaço urbano, além de buscar novas formas de produzir conteúdo como retratação de diferentes realidades. Sendo assim, foram realizadas quatro entrevistas veiculadas por ferramentas da internet, sob o princípio da democratização do conhecimento e do livre acesso à informação.

Dentre os tópicos abordados neste relatório de projeto experimental, o *Capítulo Um* trata da chamada cibercultura como objeto de transformação do jornalismo cultural, que tornou-se independente da chamada “grande imprensa” para ganhar espaço em sites, pessoas e redes sociais. Dessa forma, o trabalho foi reunido no site **www.artistasdocentro.wordpress.com** e também no canal “Artistas do Centro” no YouTube^R, de modo que seja reproduzido livremente e atraia o olhar para as atividades culturais não pautadas pelos grandes veículos de informação e jornalismo, além de contar com a interação do público, por meio de comentários e mensagens enviadas ao projeto.

Durante a execução das gravações, diversas visitas foram feitas ao local, em busca de primeiramente compreender a dinâmica das apresentações e também dos “tipos” de arte que marcam o local. Como apresentado no item *Trajetória da investigação dos produtores de arte urbana no centro da cidade de São Paulo*, a seleção dos quatro entrevistados foi feita com base em três etapas: apuração da realidade e estudo da situação legal da execução de manifestações artísticas e culturais em lugares públicos; reconhecimento do local, seleção dos entrevistados e agendamento das entrevistas e, por fim, a coleta do material em vídeo.

Como formato de grande liberdade e capacidade de experimentação, o vídeo foi selecionado como ferramenta de exibição da realidade local, em um recorte temporal que sirva como representação do tema. Como visto no *Capítulo Um*, a “videoarte” é utilizada como forma de expressão e de registro social, baseado nos princípios do documentário e também do webdocumentário, que oferecem novas formas de criação e de registro social, livre das restrições da cobertura cultural imposta pelas empresas de jornalismo e voltada para a apresentação em mídias on-line. Ainda, a exibição do espaço e dos “palcos” criados para as apresentações, demonstra a criação de novos espaços de arte e que exigem também novos olhares interpretativos como uma nova realidade urbana.

A ideia que motivou a execução deste projeto experimental foi a de que o jornalista deve, como função principal, expor a realidade como ela é, buscando pelo máximo de isenção que for possível. É evidente que cada passo em direção a sua conclusão foi baseado em escolhas e opiniões subjetivas, no entanto, após a abordagem dos entrevistados, o que norteou as entrevistas foi a percepção de cada um deles sobre o ofício que exercem. Para isso, métodos de entrevista foram utilizados para que fosse possível deixar nas mãos do entrevistado o domínio da informação fornecida, restringindo ao entrevistador a passividade de direcionar algumas perguntas para que o tema fosse contemplado, como demonstrado no *Capítulo Dois*.

Por fim, como mostrado no *Capítulo Três*, o jornalismo tal como possibilitado nos dias de hoje tem condições e dever de se relacionar com outras áreas e modos de fazer, afim de expandir o escopo dos temas abordados e fugindo da lógica de mercado de seleção de manifestações culturais voltadas para o comércio acima do enriquecimento cultural da população. Assim, o jornalismo cultural on-line fornece ferramentas agregadoras para agentes sociais que antes trabalham de maneira passiva, mas que agora podem se tornar produtores de conteúdo e influir diretamente em seu consumo de cultura.

CAPÍTULO I

Aspectos da Arte no Vídeo: o papel do jornalismo cultural on-line

1. O papel do jornalismo cultural on-line

1.1 Um breve histórico da videoarte

A partir da década de 1960, com o lançamento das primeiras filmadoras portáteis, a chamada videoarte surgiu como forma de manifestação e registro artístico livre, pelo qual o controle da produção de conteúdo saiu das mãos dos governos para criar um cenário “mais justo e igualitário” (ORTUÑO, p. 120, 2013). Dessa maneira, novas formas de produção e apresentação de conteúdo surgiram, com a possibilidade de diversificá-la de forma experimental.

Primeiramente, a ferramenta de captação pode ser aplicada em gravações musicais, performáticas e, por fim, documentais, voltada para um novo suporte. Evidentemente, por sua criação, a videoarte é ligada a formas tradicionais de espetáculo, como cinema, teatro, música e fotografia, com os quais compartilhava características e modos de fazer. Inicialmente, artistas e produtores de vídeo interessaram-se em explorar o “tempo real”, com a utilização do material não editado para capturar o tempo assim como era, alinhando-se a correntes artísticas como o minimalismo, a arte abstrata, o pop, a fotografia, mas unidas às novas possibilidades tecnológicas.

Pode-se dizer que no período, a videoarte foi inaugurada com o trabalho de Nam June Paik, que utilizou a Sony Portapak para captar imagens de uma visita do Papa Paulo VI na cidade de Nova Iorque, em 1965. A câmera disponível no momento utilizava filmes de 8 e 16 mm, sem a possibilidade de autorreprodução, algo já existente em outros aparelhos.

Na década seguinte, a disponibilidade das filmadoras ainda era restrita, permitindo que artistas tivessem acesso apenas a modelos de baixa resolução e alto ruído, o que levou a muitos artistas buscarem formas de superar as limitações técnicas. Uma das possibilidades foi “orientar-se na arte conceitual e na documentação de performances” (ORTUÑO, p.122, 2013). Dessa forma, os produtores de vídeo desenvolveram trabalhos de captação de expressões artísticas diversas, como dança, canto, teatro, coreografias ou música.

Foi neste período em que surgiu a necessidade de diferenciar a nova mídia daquilo que já era produzido no cinema e na televisão. Foi dessa questão que se introduziu a ideia de que a arte apenas seria completa com a presença de um espectador.

Um dos primeiros trabalhos a explorar as possibilidades da videoarte foi o *Wipe Circle*, de Ira Schneider e Frank Gillette, no qual os artistas trabalharam com múltiplos monitores e alternavam imagens para exibir as coreografias elaboradas.

Nesse mesmo período que estamos considerando, surge um meio novo – o vídeo -, que nessa primeira fase também vai optar pelo caminho da especificidade. Marshall McLuhan é o primeiro a notar a principal diferença introduzida pela imagem eletrônica: sua natureza ‘mosaicada’, resultado de sua constituição através de linhas de varredura, que lhe determina condições de definição e profundidade de campo completamente diferentes do cinema, além de modos de recepção também distintos. (MACHADO, 2007).

No Brasil, foi em 1975 que a videoarte estreou, a partir de duas grandes mostras com vídeos brasileiros, uma em São Paulo e outra na Philadelphia. Segundo Arlindo Machado, desde a década de 1960 os artistas plásticos buscavam romper com a forma de produção de mercado, fugindo dos cavaletes em busca de dar maior dinamismo para suas obras:

Entre as várias alternativas propostas, uma delas consistiu em buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema (Super-8, 16 mm) e do vídeo. Este último foi particularmente privilegiado em decorrência do seu baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação a laboratórios de revelação ou de sonorização (que funcionavam como centros de vigilância da produção na época da ditadura militar) e sobretudo pelas características lábeis e anamórficas da imagem eletrônica, mais adequadas a um tratamento plástico. (MACHADO, 1997).

Dessa forma, a produção nacional surgiu atrelada às artes plásticas, como forma de expandir os horizontes e fugir da receita mercadológica que se seguia até então. Dentre os grandes nomes do período, estão Antônio Dias, Anna Bella Geiger, José Roberto Aguillar, Paulo Herkenhoff e Paulo Bruscky.

Na década seguinte, ocorreu a popularização das instalações artísticas, caracterizada pela maior ambientação dos vídeos e da interação do observador com a obra. Nesse ponto, a forma de produção diferencia-se do cinema, no qual o observador

tem seu espaço restrito a sua cadeira. Agora, a própria rua poderia ser utilizada como espaço de ambientação artística, manifestação cultural e registro documental.

No Brasil, a segunda geração de criadores de vídeo, conhecida como geração do vídeo independente, que fugiu dos grandes circuitos artísticos dos museus e galerias para procurar meios de massa, como a televisão, para conquistar o público em geral, e não mais especialistas em arte (MACHADO, 1997).

Chegada a década de 1990, a produção em vídeo foi radicalmente absorvida pelas grandes emissoras e pelo uso comercial. Apesar de contraditório, os artistas de vídeo foram contratados por grandes produtoras que passaram a aplicar modos de produção semelhantes aos dos filmes para uso em larga escala em programas televisionados.

Webdocumentário e a videoarte

Como visto acima, a chamada videoarte surgiu na década de 1960 com o lançamento das primeiras câmeras filmadoras portáteis. Apesar de ser feito de forma argumentativa entre as décadas de 1920 e 1950, mostrando um registro “bruto” dos acontecimentos, como feito no filme *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty e que expõe os hábitos de uma família *inuit*; na década de 1960, o panorama transformou-se e o documentário passou a adotar dimensões subjetivas e afetivas (NICHOLS, 2005).

Dessa forma, o documentário articula-se como forma de arte em vídeo para acrescentar “uma nova dimensão à memória popular e à história social”, ou seja, funciona como meio de recorte de uma realidade em determinado momento como forma de representação e documentação social.

Com a progressão das novas tecnologias e as mudanças nas formas de publicação e veiculação de conteúdo, o documentário sofre alterações ao receber novos elementos, como a interatividade, e cria-se aquilo que se chamou de webdocumentário. Evidentemente, essa nova forma de fazer o documentário não elimina suas raízes de documento social e de crítica, mas as inclui em uma nova realidade criativa (SPINELLI, 2013).

A convergência de formatos e a capacidade praticamente ilimitada de armazenamento de dados facilmente recuperáveis confere a distinção entre um

webdocumentário é um documentário produzido para vídeo, cinema e televisão. (RIBAS, 2003).

Nesse sentido, o que difere o webdocumentário do documentário tradicional não é a linguagem, mas sim sua recriação no ambiente dos bancos de dados. Graças a isso, um mesmo produto em vídeo pode ser veiculado em mais de uma plataforma, o que difere da antiga forma de produção em que um produto era voltado para um suporte exclusivo.

Tendo ganhado notoriedade desde os anos 2000, esse tipo de produção tem sido adotada por pequenas produtoras, mas também como um complemento do conteúdo produzido pela “grande imprensa”. Com a grande liberdade oferecida pelas produções multimídia, o webdocumentário encontra grande liberdade de experimentação, com as quais permite a interação do receptor e também diversificar os conteúdos oferecidos de acordo com cada plataforma, do computador aos dispositivos móveis.

Uma vantagem que o formato oferece é a possibilidade de complementar as informações que chegam aos receptores com hipertextos e informações externas ao projeto, como, por exemplo, a inclusão de links na própria tela do vídeo e também a possibilidade de compartilhamento de conteúdo, que permite a troca de informações entre usuários para gerar um debate sobre o tema definido.

O desenvolvimento de webdocumentários implica em novos desafios para os profissionais que trabalham com os processos de produção tradicional de documentário, pois além de aplicarem procedimentos e técnicas de estruturação linear de narrativas audiovisuais, textuais, fotográficas e sonoras, também precisam saber utilizar as potencialidades das novas tecnologias na sua constituição. (SPINELLI, 2013).

Compreende-se, então, que o webdocumentário exige todos os conhecimentos das produções de videoarte e documentário, como fotografia, artes plásticas e narrativas. No entanto, soma-se o domínio das ferramentas digitais, que promovem modificações em sua apresentação. Portanto, o documentário introduzido ao ciberespaço impõe dificuldades aos produtores audiovisuais tradicionais, que precisam se adaptar à nova realidade, mas oferece ferramentas de interação que permitem maior difusão da informação e interação não intermediada com seu público.

1.2 Jornalismo Cultural

Para compreender o papel do jornalismo cultural na realidade da cibercultura, é preciso buscar suas primeiras manifestações na história. Apesar de não haver consenso de quando a prática de fato começou, aceita-se o começo do século XVIII como o início das atividades que culminaram no então chamado jornalismo cultural.

Uma das primeiras experiências na área foi a revista diária *The Spectator*, fundada pelos ensaístas ingleses Richard Steele e Joseph Addison, em 1711. A intenção da dupla de escritores era retirar o estudo da filosofia dos meios acadêmicos e lançar o debate para o público em geral. O periódico abordava temas variados, como livros, óperas, costumes, música, teatro e política, procurando tratar a informação de maneira mais acessível aos seus leitores (PIZA, 2003). Essa experiência, ainda que pequena, auxiliou na construção do ideário iluminista daquele século.

No período, a Europa foi inundada por novos periódicos que traziam críticas literárias, das artes plásticas, da música e afins. Na França, Denis Diderot, o editor-chefe da *Encyclopédia*, tecia críticas de arte na segunda metade do século XVIII, bem como Marcel Proust seguiu fazendo no século seguinte no jornal *Le Figaro*.

Seguindo a tendência europeia, no período que precedeu a Guerra de Secessão, diversos jornais e revistas surgiram nos Estados Unidos. No período, o famoso escritor Edgar Allan Poe destacou-se também como crítico. Em poucos anos, a cultura americana solidificou-se e surgiram mais e mais críticos no país. No Brasil, o jornalismo cultural começou a popularizar-se na segunda metade do século XIX, principalmente com a chegada dos *Folhetins* e a tradução de romances internacionais para o português, sendo o primeiro o livro *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas (ALAZAMORA, 2005). Na mesma época, Machado de Assis destacava-se como escritor e crítico literário.

De volta à Europa, o irlandês George Bernard Shaw ajudou a moldar um novo tipo de jornalismo cultural, misturando política, observações sociais e observações estéticas à crítica literária (PIZA, 2003). Assim, o autor retirou a crítica do seu pedestal e a lançou aos meios sociais, obrigando os autores a levarem em consideração os atores sociais que atuam em cada obra.

A verdadeira virada do jornalismo cultural é que o configurou da forma que hoje conhecemos foi a arte moderna. Até o fim do século XIX, o jornalismo produzido era carregado de artigos políticos e debates sobre artes. No entanto, o surgimento dos movimentos modernistas também chegou ao jornalismo, que passou a produzir mais reportagens e ter maior foco no modo como as coisas ocorriam.

Foram dessas mudanças que surgiram importantes veículos que mudaram radicalmente a forma de produzir jornalismo. Em 1925, foi fundada nos Estados Unidos a revista *New Yorker*, que teve grande papel na construção do que hoje chamamos de jornalismo literário, com autores como John Hersey, de *Hiroshima*, e Truman Capote, de *A Sangue Frio*. No período, a grande concorrente da revista era a *Esquire*, que tinha nomes como Gay Talease e Norman Mailer, que ajudaram a construir o chamado “novo jornalismo”. No Brasil, existiram também revistas que abordavam a arte como tema, a exemplo a revista mensal *Klaxon*, com colaborações de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Victor Brecheret para abordar o movimento modernista.

Foi só na década de 1950 que os jornais brasileiros passaram a incluir um caderno de cultura em suas publicações diárias e aos fins de semana (ALZAMORA). Em 1956, foi lançado o *Suplemento Literário*, pelo jornal *O Estado de São Paulo* e o *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*. Durante esses anos, o país vivia acelerada industrialização e consolidava seus bens culturais, que motivaram a criação de tais suplementos. No entanto, mesmo com a inserção dos cadernos de cultura nos jornais de grande circulação, a linguagem era pouco acessível e ainda presa ao academicismo dos críticos literários.

Foi durante os anos de 1980 que o Brasil viu expressiva expansão em sua indústria cultural, com o aumento de resenhas e o trato mais comercial das obras artísticas. Foi no período que os suplementos de cultura foram definitivamente consolidados, com design gráfico próprio e saindo da parte principal dos jornais, quando surgiram os dois maiores suplementos de cultura do país, a *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo* e o *Caderno Dois*, do jornal *O Estado de São Paulo*. Agora definitivamente segmentada, a editoria de cultura passava a atuar na cobertura de todos os temas ligados às artes. Ainda, adotando a postura de mediador entre os assuntos ligados à cultura, os grandes jornais tomaram para si o papel de selecionar aquilo que ingressaria na vida cultural do país e aquilo que seria ignorado. Dessa maneira, além do

papel informativo, o jornalismo cultural admitia definitivamente o papel de divulgador dos produtos culturais escolhidos para serem abordados nos suplementos.

Nesse sentido, o jornalismo cultural, ao mesmo tempo em que informa, forma certa opinião sobre os fatos culturais – ou pelo menos, sobre aquilo que sua editoria de cultura diz que é cultura. (ALZAMORA, 2005, p.42).

Com o passar dos anos, os cadernos de cultura tomaram para si características muito visuais, com capas chamativas, coloridas e com o uso intenso de imagens. Além dos suplementos, o jornalismo cultural tem sido exercido em revistas, apesar do declínio desse tipo de material e o consequente fim de diversos títulos. Criada em 1997 com o intuito de abordar temas ligados às artes plásticas (pintura, escultura, gravura e fotografia), ao cinema, a música, ao teatro, a dança e a literatura, a revista *Bravo!*, da editora Abril, foi encerrada em 2013 em um período de reestruturação da empresa e pela notável falta de público.

Em contrapartida, apesar do declínio nas vendas das revistas e jornais impressos, a cultura encontrou novo espaço nas chamadas mídias digitais. Com a popularização da internet e das ferramentas de captura, em um cenário em que qualquer pessoa é capaz de gravar seus próprios vídeos, fazer suas próprias fotos e escrever aquilo que desejam em seus sites pessoais, a cibercultura ampliou as possibilidades de produção desse tipo de jornalismo e retirou a exclusividade do assunto da “grande imprensa”.

A expansão da internet levou à proliferação de novos formatos de informação cultural, cuja diversidade cresce exponencialmente. Do ponto de vista do jornalismo cultural, além do aspecto comportamental que esses novos formatos refletem, baseados na partilha de informações, uma questão merece atenção especial: a proliferação de websites não jornalísticos de passaram a produzir e a difundir informação cultural. (ALZAMORA, 2005).

Dessa forma, a internet transforma a relação de mediação do jornalismo cultural, visto que, agora em rede, o usuário deixa seu papel de consumidor de informação para tornar-se produtor. Dentro da chamada “web 2.0”, descrita pela primeira vez em 2004 pela empresa *O'Reilly Media* e criticada desde então, o conteúdo deixa de ser concentrado nas mãos das grandes empresas de mídia e passa a contar com a produção e participação do público, capaz de transformar o trabalho do jornalista. Com esse potencial, a cibercultura permite que as pessoas eliminem a lógica do filtro dos assuntos

pautados feito pelas empresas para abordar aquilo que acreditem ser de interesse público, como é o caso dos artistas do Centro da cidade de São Paulo, que, apesar de fugirem dos grandes suplementos culturais comerciais, ganham espaço dentro dos blogs, das redes sociais e dos canais de vídeo.

1.2.1 Características da entrevista

Aliando os conceitos de videoarte, documentário e jornalismo cultural on-line, a produção deste projeto exigiu a compreensão do conceito e das técnicas de entrevista para que fosse executada. Segundo Luiz Beltrão, a entrevista é “a técnica de obter matérias de interesse jornalístico por meio de perguntas e respostas” (BELTRÃO, 1969). A partir dela, o jornalista detém os dados dos quais precisa e serve como instrumento de pesquisa do repórter (CAMPOS, 2011).

Para executá-la, cabe ao jornalista reunir informações e conhecer a pessoa que será entrevista. Cabe a ele também atentar-se para a veracidade das informações fornecidas pela fonte (o portador de informação). Para Nilson Lage, a entrevista “é o procedimento clássico de apuração de informações em jornalismo.” (LAGE, 2011). Segundo o autor, a palavra *entrevista* significa:

- a) Qualquer procedimento de apuração junto a uma fonte capaz do diálogo;
- b) uma conversa de duração variável com personagem notável ou portador de conhecimentos ou informações de interesse público;
- c) a matéria publicada com as informações colhidas em (b).

(LAGE, 2011)

Dessa forma, a entrevista pode ser utilizada de diversas maneiras pelo jornalista, de acordo com a mídia em que será veiculada. Com os dados obtidos por meio dela, pode-se utilizar as citações da entrevista ou montar uma seção de perguntas e respostas, chamada de “pingue-pongue” (CAMPOS, 2011). Antes de compreender quais as formas de exposição das entrevistas em vídeo, seja para novas mídias ou para as mais tradicionais, como a televisão.

Para isso, convém utilizar as definições do teórico da comunicação Nilson Lage em seu livro *A Reportagem* (2011), que divide os tipos de entrevistas em quatro: ritual, temática, testemunhal e em profundidade. A primeira consiste em um diálogo breve, na qual a intenção é buscar um entrevistado envolvido com o assunto para explicar algo

pontual. A segunda depende de um tema, do qual o entrevistado possui condições de abordar e passar as informações ao público. A terceira relaciona-se ao relato daquele que presenciou determinado acontecimento, na qual acrescenta suas interpretações. Por fim, a quarta identifica a entrevista na qual o assunto não é algo pontual, mas exige que a figura do entrevistado seja levada em conta, afim de construir “seu mundo” ao espectador.

Além dos tipos, Lage divide as circunstâncias em que a entrevista acontece em também quatro tipos: ocasional, de confronto, coletiva e dialogal. Pode-se compreender a primeira como uma forma de entrevista em que não há acordo prévio entre o entrevistado e o entrevistador, ou seja, sem haver preparo, pode-se captar respostas mais sinceras; a segunda, como aquela em que o repórter “assume o papel do inquisidor”, ou seja, baseia-se em um conjunto de acusações para conduzir a entrevista. A terceira seria aquela em que o entrevistado é submetido a perguntas de vários repórteres de veículos diferentes ao mesmo tempo. Por fim, a dialogal é a entrevista mais tradicional, em que existe um tom de conversa entre os envolvidos, sem a interferência de uma hierarquia entre eles.

Mesmo que em dois casos descritos no capítulo seguinte as entrevistas tenham sido agendadas, em geral, pode-se compreender as abordagens utilizadas como sendo entrevistas em profundidade com circunstâncias ocasionais ou dialogais. Isso porque, mesmo que tenha ocorrido o agendamento, a forma de conduzi-las foi livre de noções prévias, com o intuito de expor a verdade dos entrevistados, sem a interferência ideológica do entrevistador. Quanto às circunstâncias, as quatro entrevistas foram produzidas em tom de conversa, buscando deixar as fontes confortáveis com o projeto de modo que pudessem informar sua realidade ao espectador.

Bem como na apresentação em televisão, esse tipo de entrevista pode ser gravada e exibida posteriormente ao espectador. No caso da internet, o processo funciona de forma semelhante, visto que as entrevistas são publicadas em uma página em que elas podem ser assistidas, com a diferença de estar disponível a qualquer hora, com a possibilidade de interação do público com o material e o autor.

1.3 A Arte de Rua e suas configurações

Seguindo o conceito, a “Arte de Rua” abrange todo tipo de manifestação artística apresentada em lugares públicos, o que inclui, performances, peças cênicas, coreografias, música, grafite, malabarismo e outros. Seja para levar cultura aos espectadores ou para divulgação dos seus trabalhos, a arte de rua é comum em grandes centros urbanos, assim como na cidade de São Paulo.

Na cidade, se criam formas de construção espacial através da Arte de Rua. A arte, neste caso, trata de uma narrativa visual, uma construção cultural que pode manifestar distintas expressões do ser humano. Nesse sentido, a Arte de Rua se situa na cidade a partir de diversos modos e formas nas quais se materializam essas expressões. (MESÍAS, 2012).

Dessa forma, a arte encontra na cidade e no espaço público um campo fértil para suas exposições e para manifestações culturais, que sofrem constantes transformações em suas relações. Além disso, esses lugares mostram-se fortes espaços de resistência, uma vez que, apesar do poder público, as tensões sociais tendem a reconstruir o espaço e a transformá-lo. É dessa forma que os artistas encontram nas ruas amplo poder de manifestação e de criação de novos lugares para arte, capazes de transformar a própria rua em seus palcos.

Ainda, o fato das grandes cidades consequentemente comportarem milhões de moradores, especificamente 11,2 milhões em São Paulo (CENSO, 2010), o espaço público apresenta-se como cena de confronto entre os elementos simbólicos e sua população, seja pela arquitetura, monumentos, publicidade e arte (MESÍAS, 2012). Devido a isso, a chamada arte de rua encontra grande público para suas apresentações e performances, além de um vasto número de observadores para os grafites, que hoje já se tornaram elementos valorizados das paisagens urbanas.

Aliado às vastas possibilidades de confronto e manifestação fornecidas pela cidade, diversas formas de arte compõem o cenário urbano e fazem parte do cotidiano dos moradores. Apesar da diversidade de exposições e performances, é preciso traçar um parâmetro para que sejam melhor exploradas as formas de arte mais recorrentes e que são partes integrantes do cenário urbano. Por isso, é válida a adoção do termo “arte urbana” para elucidar a atual configuração da arte de rua.

A arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política. (PALLAMIN, 2000).

Sob esse ponto de vista, os diferentes modos de se apropriar dos espaços urbanos propiciam o surgimento de práticas sociais que quebram a noção de cotidiano, em que se relacionam as ações culturais, as práticas sociais e os espaços em que ocorrem, a partir da transformação do espaço público em obra artística. Assim, as relações comerciais propiciadas pelo espaço urbano defrontam-se com as ações culturais movimentadas por grupos de artistas que se apropriam do espaço para transformá-lo em obra de arte.

Dessa maneira, podemos dividir as artes urbanas em: performática, musical e plásticas. Primeiramente, o conceito de expressão artística performática envolve a arte em movimento, feita em grupo ou individualmente com ou sem uma plateia, que pode reunir diferentes tipos de manifestações, como poesia, música, teatro, malabarismo e outros; que podem ou não serem roteirizadas. Dessa forma, consideraremos como performance todas as formas de manifestações que incluam o uso do espaço para a apresentação de peças artísticas tenham movimento como forma de expressão. Assim, inclui-se nesse grupo todas as manifestações cênicas, musicais, plásticas, poéticas e de dança que usem o movimento como construção artística.

De maneira diferentes, as apresentações estritamente musicais que ocorrem nesses espaços tendem a não envolver o movimento como base para sua execução. Portanto, esse tipo de arte tem o som como principal fator de transformação do espaço público, com a introdução da música em locais em que antes haveria apenas os diversos sons da vida na cidade. Finalmente, as artes plásticas são hoje uma das principais formas de arte urbana, tendo em vista a importância que o grafite tem tomado nesse cenário. Mesmo que esses dois tipos de arte possam ser vistos como performance, eles tendem a não envolver tantos atores em suas apresentações e costumam a ser mais passivos, sendo englobados ao cenário da cidade.

CAPÍTULO 2

Trajetória da investigação dos produtores da arte urbana no centro da cidade de São Paulo

2. Trajetória da investigação dos produtores da arte urbana no centro da cidade de São Paulo

O projeto ARTISTAS DO CENTRO *Entrevistas sobre a arte de rua no centro da cidade São Paulo (SP) e seus atores sociais na construção artística da contemporaneidade* surgiu da ideia de lançar luzes sobre o tema da arte de rua no Centro da cidade de São Paulo (SP). Entre minhas diversas visitas ao local, sempre mantinha a curiosidade de conhecer quem eram aquelas pessoas e como eram suas rotinas com o trabalho na rua, além disso, também descobrir os seus motivos para isso. Com isso em mente, fui em busca de me aprofundar no tema e descobrir não apenas quem eram essas pessoas, mas também como a cidade os recebe e quais as limitações ou facilidades de utilizar o espaço público como local de manifestação artística e cultural.

Tendo iniciado as visitas ao local em maio de 2014, foi preciso conhecer a região selecionada para que fosse feito um recorte fiel aquela realidade. Após a primeira visita, no dia 10 de maio, fiz o reconhecimento do local e também tracei os pontos de referência para abordar os artistas. Devido às limitações legais impostas pela cidade aos artistas, explicadas no item *Mapa da produção artístico-cultural do centro da cidade: um recorte*, optei por restringir o projeto ao trecho de maior concentração de artistas, entre o *Teatro Municipal* e a *Praça da República*, mais especificamente a *Rua Barão de Itapetininga* e o paço em frente ao Teatro.

Na segunda visita ao centro de São Paulo, no dia 17 de maio, foi feita a seleção dos primeiros artistas a serem entrevistados. Devido às limitações do local, foi preciso restringir as formas de manifestações artísticas em música e performance. Inicialmente, era planejado abordar também um artista plástico – preferencialmente um grafiteiro - o que foi impossibilitado pela pequena concentração desses artísticas no trecho recortado e pela indisponibilidade dos poucos que encontrei para dar entrevista. Por essa razão, foram selecionados três músicos e um estátua-viva.

O primeiro com quem falei, o guitarrista William Lee, 43 anos, não aceitou dar a entrevista no mesmo dia, 17 de maio, e pediu que agendássemos um dia para isso. Passada uma semana, Willian caiu doente e não pode falar por mais duas semanas. Passados os imprevistos, agendamos a conversa para o dia 14 de junho, quando ocorreu a captação das imagens. Em seguida, conversei com o músico colombiano Rubén Dario Alomia, cujo nome artístico é Alomia MC. Colombiano, o cantor de hip-hop

apresentou-se extremamente solícito e interessou-se pelo projeto. Pouco mais a frente do local de apresentação do músico, contatei um grupo de música andina, muito tradicional no centro de São Paulo e também de outras cidades no mundo. Tino Picuasi, o vocalista equatoriano permitiu um breve intervalo em sua apresentação para conversarmos. Animado com o propósito deste projeto, Picuasi revelou detalhes de sua vida e de suas experiências como artista de rua mundo a fora. Encerrada a entrevista, houveram falhas no equipamento que impediram que mais artistas fossem entrevistados.

Passado um mês de execução, foi feito o primeiro contato com o artista Marcos Terra Nova, que apresenta-se como estátua viva. Neste dia, Marcos negou-se a ser filmado, mas demonstrou enorme interesse em compartilhar suas experiências em uma conversa longe das câmeras. Nas duas visitas seguintes procurei pelo artista em seu local de trabalho, mas não obtive sucesso. Por fim, foi apenas na visita do dia 21 de julho, cerca de dois meses após o início do projeto, que consegui encontra-lo. Na ocasião, diferentemente do primeiro contato, Marcos foi muito solícito e não demonstrou a mesma resistência em ser gravado.

Durante a etapa de entrevistas, teve início a Copa do Mundo FIFA 2014, no dia 12 de junho. Em decorrência do evento, houve grande retração da quantidade de artistas no centro de São Paulo, principalmente devido a montagem do local do FIFA Fan Fest no Anhangabaú, o que fez com que muitos deles procurassem outros locais para realizar suas apresentações e segui-los exigiria que o recorte selecionado fosse ampliado para que eles pudessem ser contemplados, por isso, foi preciso aguardar algumas semanas até que a situação da região voltasse ao seu ritmo normal.

Passadas as duas primeiras semanas de evento, os artistas voltaram aos seus locais e pude terminar as gravações e as entrevistas. Em diante, a continuidade deu-se no sentido de edição do material e produção das plataformas de exibição. Durante todo o projeto, mantive contato com os artistas para que eles pudessem ver o andamento e também passar suas impressões sobre ele.

A partir do mês de julho, o foi continuado o processo de edição e o desenvolvimento do site **www.artistasdocentro.wordpress.com**. Para isso, foi escolhido o programa *Adobe Premiere Pro CS6*, que exigiu certo estudo sobre suas ferramentas e o domínio do conteúdo para desenvolver os vídeos finais. Para a criação da página, optei pela ferramenta gratuita *Wordpress*, que oferece grande facilidade no

desenvolvimento, com modelos prontos e interatividade com outros serviços, como o **YouTube**.

Junto a edição, foi feita a última entrevista no dia 21 de julho, com o artista Marcos Terra Nova. Ao todo, foram necessários dois meses para finalizar o processo de edição e publicação do conteúdo, sendo que apenas em setembro ele foi declarado pronto. A partir de então, deu-se o desenvolvimento deste relatório de projeto experimental para apresentação e avaliação da banca avaliadora.

Por esse caminho, foi possível levantar aqui o debate em relação ao uso da cidade como local de manifestação cultural e artística, além da posição social do artista, imerso em um cotidiano em que poucas vezes é notado e valorizado. Assim, o intuito é chamar a atenção de jovens e adultos de ambos os sexos para compartilharem do conhecimento sobre a atividade do artista de rua e também do uso do espaço público como meio de expressão; além de questionar o uso da cidade pelo próprio cidadão.

2.1 Atores sociais selecionados e suas histórias

Entre os perfis encontrados, foram selecionados dois artistas da cidade de São Paulo, habituados a realizar apresentações no centro, e dois artistas de estrangeiros, pouco acostumados ao trabalho no local, mas com experiência em realizar apresentações em grandes cidades espalhadas pelo mundo. Os selecionados de São Paulo foram William Lee, que há dois anos frequenta o centro realizando apresentações como guitarrista, e Marcos Terra Nova, que há 20 anos trabalha como estátua-viva, sendo oito passados em São Paulo. Os artistas de estrangeiros selecionados foram Tino Picuasi, que realiza apresentações com seu grupo de música andina pelo mundo, e Rubén Dario, que leva seu hip-hop colombiano para ruas de diferentes lugares.

Abordando os quatro artistas, pode-se criar um panorama da arte em São Paulo, mas também compará-lo as realidades de outros países, que por vezes se mostram mais abertos a esse tipo de atividade e por outras mais fechados. Nesse sentido, apesar de realizar um registro restrito a um único local, recortado dentro de um vasto centro de uma grande cidade, os perfis permitiram que o debate tocasse outros níveis acerca do tema, indo das percepções locais de cada um até suas ideias políticas quanto a gestão da cidade, passando por comparações com outros lugares do Brasil e do mundo.



Willian Lee apresentando-se na Ponte Santa Ifigênia, em São Paulo (SP).

www.artistasdocentro.wordpress.com

Como dito em *Trajetória da investigação dos produtores da arte urbana no centro da cidade de São Paulo*, o primeiro artista abordado foi William Lee, 43 anos e dois como guitarrista no Centro de São Paulo. Apesar de seu nome de batismo ser William Soares da Silva, Lee remete seu nome artístico ao lutador e ator chinês, Bruce Lee. Localizado, geralmente, na *Rua Barão de Itapetininga*, ele costuma apresentar-se em horários variados e às vezes busca outros locais, como o *Viaduto Santa Ifigênia*, onde ocorreu a entrevista. Animado com seu trabalho, há dois anos ele vai ao Centro quase diariamente para tocar ao seu público e também obter o seu sustento.

Segundo ele, hoje em dia sua renda vem exclusivamente do trabalho na rua, portanto, essa é de fato sua realidade. Lee justifica como motivação para suas apresentações a reação dos passantes, que muitas vezes o agradecem e se emocionam. Dono de posições fortes em relação a cultura e a arte, o guitarrista critica, principalmente, a posição da Prefeitura de São Paulo, que por muitos anos impediu esse tipo de trabalho e apenas recentemente lançou um decreto com sua liberação. Ainda, Lee acredita haver problemas no atual cenário musical brasileiro. Por isso, ele opta

como estilo músicas que fizeram história no *Rock n' Roll* e também pela música *country*.

Nas ruas há dois anos, o músico afirma que já tocou em lugares fechados, como bares e eventos, mas encontrou nas pessoas da rua algo que não via nesses locais. Cerca de um mês após a gravação da entrevista, ele viu sua carreira mudar devido a um vídeo na internet, que o destacou em veículos internacionais e gerou convites para que ele tocasse em outros países.

Para William Lee, a arte de rua é uma forma de “colorir” a cidade, contando a arte como um “aprendizado” que permite viver uma vida melhor e “transformar seu ser interior”. Por isso, acredita que os músicos e outros artistas possam oferecer cultura gratuita e fora dos grandes circuitos, geralmente pautados pela imprensa, que costuma ignorar esse tipo de produção independente.



Alomia MC apresentando-se na Rua Barão de Itapetininga, em São Paulo (SP)

www.artistasdocentro.wordpress.com

Em seguida, foi a vez de entrevistar o músico colombiano Rubén Dario Alomia, de nome artístico Alomia MC. Residente há três anos no Rio de Janeiro, o cantor,

compositor e produtor de hip-hop havia chegado há apenas alguns dias no Centro de São Paulo, o que permitiu o confronto de diferentes cenários de arte na rua pelo Brasil. Assim como William Lee, Alomia costuma apresentar-se entre a *Rua Barão de Itapetininga* e o *Teatro Municipal*. Com sua experiência pelas ruas do Brasil e da Colômbia, o músico afirma que poucos meses antes do mundial de futebol a situação dos artistas era diferente, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro.

Antes da regulamentação, diversos artistas eram retirados das ruas e tinham seus materiais apreendidos pela *Guarda Civil Metropolitana*. Segundo ele, há apenas três meses antes das gravações as apreensões ocorriam sob alegações de perturbação sonora, acarretando na retenção de seus próprios discos sob a acusação de estar cometendo o crime de pirataria. Apesar desse problema, o músico opta por permanecer nas ruas em vez de buscar os modos mais tradicionais de veiculação, como rádios e grandes produtoras. Segundo ele, esse não seria o objetivo de sua arte, que busca encontrar novas pessoas nas próprias ruas para conseguir passar sua mensagem.

Mesmo com a repressão que ocorre na cidade, Alomia afirma ainda que o povo brasileiro é bastante receptivo a esse tipo de arte e que é comum que as pessoas conversem com ele durante suas apresentações. Segundo ele, o brasileiro em geral demonstra-se bastante consciente em relação às manifestações culturais, apoiando inclusive artistas de outros países. Mesmo assim, as prefeituras ainda parecem ter dificuldade em trabalhar com eles, seja pela dificuldade em estabelecer regras para a execução das apresentações ou para definir os locais em que elas são autorizadas.

Ao vê-lo executar sua apresentação, fica evidente que de fato o público apresenta-se bastante empolgado com os músicos do Centro de São Paulo, que muitas vezes fecha-se em uma grande roda para observar, enquanto muitos deles colaboram com o artista. No caso de Alomia MC, seu disco é vendido pelo valor de R\$10,00, mas mesmo que nem todos que o assistem comprem por esse valor, é comum que outras colaborações menores sejam feitas. Para ele, sua experiência mais rica no Brasil deu-se em Salvador, Bahia, onde existem mais artistas como ele nas ruas e também o público parece ser mais interessado nesse tipo de manifestação.



Tino Picuasi dando entrevista na Rua Barão de Itapetininga, em São Paulo (SP)

www.artistasdocentro.wordpress.com

Não distante do local em que Alomia MC apresentava-se, o grupo de Tino Picuasi toca músicas andinas para um público bastante grande na beira da *Praça da República*. Apesar da dificuldade em abordar o músico, visto que no momento ele estava em apresentação, assim que notou minha presença ele deixou os vocais para saber do que se tratava. Após uma breve explicação sobre o projeto, Tino prontamente aceitou o convite e pareceu animado em interromper sua performance para participar da entrevista.

Há mais de 20 anos Tino Picuasi deixou o Equador, onde nasceu, para fazer apresentações pelo mundo com sua banda de músicas andinas. Tendo residido por dez anos no Japão e já passado pela Europa e pelos Estados Unidos, o músico há três anos faz da *Praça da República* o seu palco. Com mais três pessoas também do Equador, o grupo alterna entre quem toca e quem vende os discos e flautas disponíveis em seu espaço. Com roupas típicas, eles tocam clássicos da música andina, como *El Condor Pasa*, e outros clássicos da música universal, como *The Sound of Silence*, adaptadas para as flautas e outros instrumentos típicos.

Apesar de sua experiência com espetáculos maiores, Picuasi defende uma cidade com mais estrutura para os artistas de rua, com a criação de espaços específicos para eles. Enquanto isso não ocorre, o artista e sua banda buscam locais autorizados pela *Guarda Civil Metropolitana*, para que não enfrentem problemas com as ordens da Prefeitura. Além disso, ele acredita que existem formas que a Prefeitura pode ajudar os artistas de rua, como criando locais para que eles sejam instruídos, com a intenção que uma pessoa auxiliar o outro.

Assim, Tino Picuai demonstra uma posição bastante otimista com a arte de rua, com uma visão de que são possíveis mudanças que melhore suas condições e que

também que seja uma forma de recuperar moradores de sua da região, com a instrução para que eles sejam introduzidos às artes e assim possam trabalhar com ela.



Marcos Terra Nova apresentando-se na Rua Barão de Itapetininga, em São Paulo (SP)

www.artistasdocentro.wordpress.com

Por fim, a última entrevista foi feita com Marcos Terra Nova no dia 21 de julho. Há 18 anos trabalhando com arte, o artista há oito anos assume o papel de estátua-viva no Centro de São Paulo, próximo ao Teatro Municipal. Sempre vestido de anjo, ele chegou ao local por meio de um convite de um amigo e, apesar de seu receio com a reação das pessoas, permaneceu no mesmo local durante todos os seus anos de trabalho. Depois de começar, Terra Nova afirma que nunca desejou voltar às formas convencionais de apresentação, mesmo com sua experiência como ator e músico com trabalhos em locais maiores.

Segundo ele, sua maior motivação para permanecer na rua é o retorno das pessoas que passam, que o admiram e se interessam por seu trabalho. Apesar de não ter pretensão de obter fama com esse trabalho, ele afirma que ser estátua-viva é uma forma de dar para as pessoas que não tem condições de pagar por grandes eventos maiores o contato com a arte e a cultura, como forma de entretê-los. Para o artista, existe uma barreira entre a população comum e a elite, que dificulta o acesso à cultura dos menos favorecidos.

Responsável por sua própria produção, é na rua em que ele monta seu cenário e seu palco, procurando por uma arte simples e educativa, acessível para todas as pessoas. Dessa forma, Terra Nova acredita que o artista de rua se comporta como um prestador de serviço, com o intuito de difundir a arte e a cultura para as pessoas que se interessam

e compreendem esse trabalho. Concordando com os pressupostos do jornalismo cultural expressos anteriormente, ele retoma a crença de que a imprensa age como um filtro e seleciona o conteúdo cultural que será consumido. Por essa razão, a arte de rua seria um contraponto aos meios mais tradicionais, que possibilita novas formas de arte e também de consumo.

Em sua visão, as autoridades responsáveis pela arte na cidade tendem a não ouvir os artistas de rua que lutam por seu espaço, por isso, diversos problemas são gerados, como a retirada dessas pessoas das ruas. Independentemente disso, em sua visão o número de artistas tem crescido e a remoção já não é mais uma possibilidade, exigindo uma postura de diálogo da Prefeitura e dos órgãos responsáveis.

2.2 Mapa da produção artístico-cultural do centro da cidade: um recorte

Em um levantamento do *Observatório do Turismo* (2011) com 104 artistas e 20 grupos no Centro e em outras regiões de São Paulo, a profissão de artista de rua é majoritariamente masculina, representando 88% dos entrevistados. Entre eles, 35% têm de 21 a 30 anos, 40% estudou apenas até o Ensino Fundamental e somente 11% têm Ensino Superior completo. Em relação às suas apresentações, 61% dedicam-se à música, 16% são estátuas-vivas e 8% são dançarinos. Entre esses entrevistados, 38% têm o trabalho como artista de rua como única fonte de renda e os outros 62% exercem outra ocupação.

Analisando os dados apresentados, pode-se compreender que a música e as performances são as manifestações artísticas mais comuns no Centro de São Paulo, o que motivou a seleção dos personagens envolvidos. Possivelmente um dos motivos para que essas sejam manifestações mais exploradas é o decreto Nº52.504, de 19 de julho de 2011, publicado pelo então prefeito Gilberto Kassab. Nele, apesar de haver a liberação do trabalho dos artistas de rua sem a necessidade de registros, também foi proibida a venda de artigos durante as apresentações, o artigo segundo restringiu também os tipos de manifestações permitidas.

Art. 2º. As manifestações artísticas permitidas por este decreto são as seguintes:

- I – música executada individualmente ou em grupo, ao vivo, com ou sem auxílio de instrumentos musicais;
- II – dança executada individualmente ou em grupo;
- III – malabarismo ou outra atividade circense;
- IV – teatro;

V – poesia e literatura apresentadas de forma declamada ou em exposição física das obras. (Decreto Nº 52.504, de 19 de julho de 2011).

Dessa forma, os artistas encontraram-se restritos a apenas as formas de manifestações inclusas no decreto, que exclui, por exemplo, as artes plásticas. Assim, os artistas de rua passaram a enfrentar problemas com os guardas civis, uma vez que muitos deles também costumam vender discos ou outros materiais próprios. No entanto, como afirma Alomia MC, no período das entrevistas a situação havia sido transformada e, finalmente, os artistas deixaram de ser reprimidos, desde que estivessem dentro das normas estipuladas pela prefeitura.

Nessa época, a Prefeitura de São Paulo publicou um decreto, no dia 23/05/2014, que acabou com a exigência de registro antes existente. No entanto, apesar das novas regras, foram criadas restrições de lugares para apresentações, pautada pela proximidade de escolas, pontos de ônibus e estações de metrô. No mesmo período, o Brasil preparava-se para receber a Copa do Mundo FIFA 2014, portanto, a situação era atípica e inspirava mudanças diariamente.

Por esse motivo, a investigação sobre a da arte em São Paulo e dos possíveis usos do espaço público como local de manifestação cultural, além do desenvolvimento do recorte escolhido para a abordagem deste projeto, somou-se ao debate político da forma com que a Prefeitura da cidade tem procurado tratar os atores sociais envolvidos. Para poderem se defender e lutar por mais direitos, os artistas também reúnem-se em algumas pequenas organizações para serem representados por advogados e poderem debater com a Prefeitura.

As duas principais relatadas pelos artistas entrevistados no Centro de São Paulo foram a *Casa Amarela* e a *Artistas na Rua*. Apesar da primeira não sei propriamente uma associação, mas sim um espaço de convergência de artes na zona Sul de São Paulo, os artistas que trabalham a utilizam como ponto de encontro para discussões sobre o ofício, além disso, eles também pagam uma contribuição mensal para os advogados que trabalham pela causa dos artistas e os defendes legalmente. A segunda é mais organizada e exige que os artistas sejam cadastrados pelo site **www.artistasnarua.com.br**. Com os dados fornecidos por eles, a associação faz um mapeamento dos profissionais da cidade, oferece apoio a eles e também conta com o auxílio da Secretaria de Turismo da Prefeitura de São Paulo.

Assim, pode-se concluir que a própria cidade age como forma de forma restritiva às manifestações artísticas e coloca impedimentos para que os artistas de rua consigam trabalhar livremente, o que acaba por impedir a variedade de manifestações e coloca artistas, como grafiteiros, na ilegalidade. Mesmo assim, a atividade é forte, composta por um número grande de pessoas e tem papel importante no Centro da cidade e no turismo.

2.2.1 Conjuntura e Inferências

Como visto acima, o cenário artístico no Centro de São Paulo (SP) sofre limitações impostas pela Prefeitura, que restringe as formas de manifestações e impede o trabalho livre daqueles que buscam alterar o cotidiano da cidade. Apesar disso, poucos meses antes do início da Copa do Mundo FIFA 2014, o prefeito Fernando Haddad em sua atual gestão publicou um novo decreto, alterando novamente as regras para as apresentações de rua. Pelo decreto N°55.140, de 23/05/2014, definiu-se atividade artística como “atividades e apresentações culturais de artistas de rua quaisquer atividades de cunho artístico cujas realizações sejam compatíveis com o uso compartilhado dos logradouros públicos”. Ou seja, as restrições de manifestações foram eliminadas, mas substituídas pelas restrições de localização na cidade.

Quanto a elas, o decreto determina que as apresentações devem acontecer a ao menos cinco metros de: pontos de ônibus e táxis; orelhões, cabines telefônicas e similares; entradas e saídas de estações de metrô e de trem, rodoviárias e aeroportos; hospitais, casas de saúde, prontos-socorros e ambulatórios públicos ou particulares; portões de acesso a estabelecimentos de ensino. Ele também exige que os artistas fiquem a ao menos 20 metros de: ruas em que ocorram feiras de arte, artesanato e antiguidades oficializadas pelo Poder Público. Ainda, ele limita em 50 metros a proximidade de hospitais, casas de saúde, prontos-socorros e ambulatórios públicos ou particulares.

Além disso, mesmo que o decreto de 2011 tenha eliminado a necessidade de um cadastro para o trabalho de artista de rua, o novo decreto renovou a exigência, de modo que a Prefeitura tenha o controle dos indivíduos que trabalham na rua. Dessa forma, muitos deles precisaram sair dos locais em que costumavam ficar, o que explica a grande concentração de artistas na Rua Barão de Itapetininga, visto que a região do

Centro de São Paulo é repleta de estações de metrô e pontos de ônibus e táxis, além de precisarem de autorização para trabalhar, o que gerou ainda mais empecilhos a eles e exige que a polícia monitore suas atividades.

Nesse sentido, mesmo que, em certa medida, a fiscalização tenha se tornado mais branda, ela ainda existe e faz com que os artistas enfrentem problemas com a polícia da cidade. Como relatado por Alomia MC, nos meses de precederam o evento de futebol haviam constantes remoções de artistas e apreensão dos seus materiais de trabalho. Mesmo que com o decreto de maio isso tenha deixado de ocorrer, como relatado pelo mesmo artista, outros ficam em dúvida quanto aos locais em que podem trabalhar e muitas vezes adentram a ilegalidade. Como consequência, é comum que eles sejam abordados por policiais, que costumam ser educados, segundo Tino Picuasi, para que procurem um local que atenda as exigências do decreto.

Em certa medida, a criação de regras para que os artistas de rua possam trabalhar aponta para uma ressignificação dessa atividade por parte da Prefeitura e da Secretaria da Cultura, que têm procurado desenvolver um cenário em que ambas as partes sejam favorecidas. No entanto, vale ressaltar que, assim como afirma Alomia MC, a situação foi transformada pouco tempo antes da Copa do Mundo e tendo em vista os diversos decretos que foram publicados nos últimos anos, não há nada que comprove uma posição real do Poder Público para manter a regulamentação ou que impeça que a situação volte a ficar mais rígida nos meses que seguem o evento.

CAPÍTULO 3

Pós-produção: um olhar do jornalismo para a arte

3. 3. Pós-produção: um olhar do jornalismo para a arte

3.1 Recursos multimidiáticos da contemporaneidade

Para o desenvolvimento deste projeto foi necessário o uso de equipamentos e recursos técnicos, além do uso de ferramentas de mídia para a publicação e veiculação on-line do conteúdo. Parte dos equipamentos foram emprestados para a execução das filmagens, enquanto outros são provenientes de recursos próprios para que o conteúdo pudesse ser desenvolvido. Dessa forma, foi necessário reunir todas as ferramentas antes do início da produção do produto final para que pudesse compreender as possibilidades e limitações oferecidas por eles.

Para as filmagens, foi preciso uma câmera de vídeo, um tripé, um gravador e um microfone de lapela com fio. Devido a disponibilidade, foi utilizada uma filmadora JVC Everio G Series, com custo aproximado de R\$650; um tripé Davis & Sandford, no valor de R\$120,00; um gravador Sony ICD-P630F no valor de R\$150,00 e um microfone de lapela no valor de R\$90,00. Para o processo de edição, foi preciso o uso de um notebook HP no valor de R\$2.000 e o programa Adobe Premiere CS6 Pro. Devido ao alto custo deste programa, foi escolhida a versão para testes oferecida pela desenvolvedora. Ainda, ele exigiu o estudo de suas ferramentas e de técnicas em edição, além do tratamento de áudio, feito no programa *opensource* Audacity.

Para publicação, foram escolhidas as ferramentas Wordpress e YouTube. A primeira foi selecionada por ser uma plataforma de desenvolvimento de páginas de internet, com modelos prontos e gratuitos que permitem a integração com outros recursos do ciberespaço. A segunda foi de fundamental importância por permitir e facilitar a publicação de vídeos gratuitamente na internet, com a possibilidade de compartilhar o conteúdo com outras plataformas, como o Wordpress, por meio dos códigos fonte disponibilizados. Ainda, ambas as ferramentas mostram-se impactantes nas redes virtuais, com grande número de acesso e facilidade para difusão do material.

Apesar do esforço para obter as melhores ferramentas possíveis para a execução, surgiram algumas dificuldades durante o processo de filmagem e edição. Primeiramente, a câmera filmadora selecionada demonstrou autonomia reduzida de produção, principalmente devido à falta de bateria. O tripé selecionado precisou ser substituído para a última filmagem, visto que ele foi incapaz de fixar a câmera de forma

satisfatória. Por fim, surgiram dificuldades na hora da edição, principalmente pela necessidade do uso de ferramentas complexas das quais não possuía domínio.

Para que as filmagens pudessem ser iniciadas, foi preciso determinar o enquadramento utilizado. Tendo em vista que é por meio dele que o espectador enxerga aquilo que foi construído no projeto e percebe o mundo dos entrevistados, para que a imagem do entrevistado fosse captada com proximidade e para que parecesse natural. Devido isso em vista, foi utilizado o primeiro plano em ângulo normal. Em outras palavras, a câmera foi colocada na altura dos olhos dos entrevistados, fechando no rosto e na parte superior do tronco dos personagens. Com isso, cria-se a proximidade com cada um, visto que o espectador é capaz de enxergar todas as expressões dos entrevistados.

3.2 *Feed-back* dos produtos on-line do jornalismo cultural

Para a seleção das ferramentas necessárias do ciberespaço, foi preciso analisar as possibilidades de retorno dos usuários e também as possíveis formas de contato com ele. Baseando-me na expressão do sociólogo Marshall McLuhan de que "o meio é a mensagem", concluí que a escolha de tais plataformas poderia afetar a maneira que o projeto deveria ser publicado e também nas possibilidades de integração com outros conteúdos complementares. Tendo em vista a capacidade de compartilhamento do Wordpress, criam-se maneiras de mensurar o acesso ao conteúdo e sua repercussão na rede. Dessa forma, é esperado que o debate estabelecido com a série de entrevistas seja continuado pelos usuários e que sua visibilidade jogue luz sobre a situação dos artistas na cidade e as possíveis relações culturais com o espaço público.

Aliado a ele, o YouTube fornece ferramentas para que os usuários possam interagir com o conteúdo, através de comentários e da avaliação do material disponibilizado. Através delas, o espectador é capaz de transmitir suas opiniões sobre o conteúdo e participar ativamente da produção, com um papel importante dentro do processo. Vale destacar que o ciberespaço altera as formas tradicionais de difusão de informação, antes mais rígida, de modo que o usuário apenas a recebia, sem condições de interferir nela. Nesse novo cenário, pode-se compreender que o caminho da informação admite uma nova via, em que o difusor transmite a informação utilizando um meio para que chegue ao espectador, que tem condições de enviar seu parecer sobre ela, acrescentar novos dados e trocar informações com outros usuários, que participam

da mesma forma. Assim, ao optar pelas plataformas digitais e pelas novas mídias, o projeto não se mostra como algo finalizado, mas sim como algo em constante construção.

A junção das duas ferramentas permite ainda o aumento das possibilidades de retorno, uma vez que elas são somadas e poder interagir entre si. Em certa medida, essa interação acontece no sentido de que o usuário precisa primeiro acessar a página para encontrar os links reunidos, além do material complementar disponibilizado. Caso faça o caminho contrário, o usuário encontrará as informações fragmentadas e precisará percorrer um percurso até que obtenha todos os dados existentes. Para que tal percurso seja o menor possível, o link do site e o nome do projeto é escrito em cada um dos vídeos, de modo que o site possa ser encontrado facilmente pela maior quantidade de usuários possível.

Para avaliar a intensidade do *feed-back*, é preciso analisar a quantidade de acessos feitos no site após a publicação. Junto a isso, também serão analisados os números de visualizações de cada vídeo, para que possa ser descoberto aquele de maior impacto e aquele de menor. Dessa forma, pode-se ampliar a difusão do material, trabalhando junto aos usuários para sanar dúvidas ou acrescentar as informações necessárias. Assim, pode-se compreender o *feed-back* dos usuários como um elemento construtor da produção informacional no ciberespaço e do jornalismo cultural on-line.

Assim como ocorre dentro da rede, o *feed-back* também existe durante a própria execução do projeto, no sentido de que é preciso levar em conta as reações de quem assiste às apresentações dos artistas e também suas formas de agir quando confrontados com a realidade da produção jornalística. Da mesma forma que o meio altera a posição do espectador, as apresentações em locais públicos impõem um novo papel ao espectador, no qual ele é capaz de interagir diretamente com os artistas e também moldar o local em que elas ocorrem.

Nesse sentido, as apresentações musicais costumam atrair grandes quantidades de pessoas, criando-se extensas rodas em volta dos artistas. Em relação à performance, o artista, por permanecer diversas horas em um único local, tende a atrair olhares curiosos que procuram saber como a apresentação se desenvolve. Como resultado, são as interações que definem o percurso das apresentações, como pode ser observado durante as apresentações do estátua-viva Marcos Terra Nova. Enquanto está vestido de anjo, o

artista atrai olhares e cria nas pessoas a vontade de participar da performance. Assim, após a doação de qualquer quantia, ele movimenta-se e entrega uma estrela a quem a fez.

Da mesma forma, o ato de registrar as apresentações dos artistas também causa reações nas pessoas que as assistem. Durante o projeto, fui interrompido diversas vezes por curiosos ou moradores de rua que pretendiam aparecer nas filmagens. Inclusive, na entrevista com Marcos Terra Nova, a interação ficou registrada em vídeo devido a impossibilidade de edição do trecho, visto que comprometeria o conteúdo e a enunciação do entrevistado. Por fim, a interação e o retorno dos atores envolvidos define a eficiência do projeto e suas possibilidades de interação com outros produtos, o que torna o ciberespaço um local rico para que o material acesse o maior número de espectadores possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações Finais

Tendo em vista o ponto focal apresentado pelo projeto *Artistas do Centro*, conclui-se que as novas tecnologias demandam novas formas de pensar a arte e o espaço urbano como local de manifestação cultural. A disponibilidade de novas ferramentas de produção constroem um novo cenário em que qualquer pessoa se coloca no papel de produtor de conteúdo e é capaz de retratar a sua realidade.

Caminhando em sentido contrário ao modo de fazer jornalismo desenvolvido pela grande imprensa, as ferramentas do ciberespaço surgem como objetos transformadores da realidade e que aliam a grande quantidade de material captado e publicado à grande visibilidade permitida. Desse modo, as chamadas novas mídias detêm, sem dúvida, grande poder transformador social.

As técnicas aplicadas aqui e as ferramentas on-line utilizadas se demonstram também eficientes para democratizar o acesso à cultura, que durante longas décadas foi pautada por jornalistas e editores, além de terem algo custo para o consumo. Contudo, a disponibilidade do conteúdo em mídias digitais garante o acesso indiscriminado e gratuito. Além disso, elas garantem *feed-back* imediato ao produtor e maior interação com seu público, por meio de redes sociais e trocas de informações adicionais, como *hyperlinks* e *hipertextos*.

Como prova disso, outras experiências foram feitas com as mesmas ferramentas nos últimos anos, como é o caso do grupo *Mídia Ninja*, formado para transmitir em tempo real as manifestações de 2013. Além disso, o formato de websérie, ou webdocumentário, tem se demonstrado de grande valia e tem sido cada vez mais utilizado, seja por associações civis, grupos independentes ou até mesmo veículos tradicionais de mídia, como a *TV Folha*.

Dessa forma, este projeto teve como objetivo principal demonstrar as possibilidades oferecidas por essa nova forma de fazer conteúdo, aliada com as técnicas de jornalismo tradicional, como a entrevista e a investigação de diferentes realidades. Em relação ao futuro, este trabalho não deve deixar de existir, mas sim continuado e multiplicado, tanto pelo próprio autor quanto por terceiros, capazes de consumir e

transformar o conteúdo apresentado. Assim, o esperado é que o uso de novas mídias continue a se difundir no desenvolvimento de novas práticas do fazer jornalismo e também da arte, a força motriz para tudo isso fosse possível.

Portanto, a realização de *ARTISTAS DO CENTRO: Entrevistas sobre a arte de rua no centro da cidade São Paulo (SP) e seus atores sociais na construção artística da contemporaneidade* pretende servir como inspiração para que novos produtores e profissionais de mídia sejam capazes de transformar a realidade do entorno com ações que tragam a público manifestações até então pouco exploradas, sejam artísticas ou sociais.

Como embasamento, o projeto traz consigo a crença de que histórias nunca são acabadas definitivamente, uma vez que mesmo que, para o autor ela tenha chegado à uma conclusão, para seus espectadores e para os atores sociais envolvidos, elas se mantêm em constante mutação.

Sendo assim, espera-se que a arte de rua, seja em São Paulo ou em qualquer outra cidade, mantenha seu vigor e que ganhe cada vez mais visibilidade, principalmente partindo de iniciativas individuais ou coletivas independentes, desvinculadas dos interesses dos grandes grupos de mídia ou políticos. Como demonstrado, apesar do quadro social abordado ser ainda repleto de contradições, a força de grupos artísticos tem crescido em relevância e conquistado seu espaço nas cidades.

Por fim, espera-se que esta etapa do curso de jornalismo sirva também como inspiração para mim, que profundamente ligado ao mercado de produções audiovisuais independentes, busco fazer no futuro produtos ainda mais aprimorados, sempre com o objetivo de dar luz àqueles que não são vistos.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

BELTRÃO, Luiz. A imprensa informativa. São Paulo: Editor F. Masucci, 1969.

LAGE, Nilson. A reportagem – Teoria e técnica da entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LEVY, Pierre. Ciberultura. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. Arte e Mídia. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2007. 84 p.

_____. O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges. 1. ed. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. 157 p.

_____. Uma experiência radical de videoarte. In: COSTA, Helouise. Sem Medo da Vertigem: Rafael França. São Paulo: Paço das Artes, 1997).

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Tradução de Mônica Saddy Manins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NICOLA, Ricardo. Cibersociedade: quem somos nós no mundo on-line? 1. Ed. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PALLAMIN, Vera Maria. Arte urbana. 1. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

PIZA, Daniel. Jornalismo Cultural. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística. 5. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1996.

Sitiografia

ALZAMORA, G. C.; SEGURA, A. ; GOLIN, C. . O que é jornalismo cultural?. In: Programa Rumos Itaú Cultural. (Org.). Mapeamento do ensino de jornalismo cultural no Brasil em 2008. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 70-81. Disponível em https://www.academia.edu/4478201/ALZAMORA_G._C._SEGURA_A._GOLIN_C._._O_que_e_jornalismo_cultural_.In_Programa_Rumos_Itau_Cultural._Org._._Mapeamento_do_ensino_de_jornalismo_cultural_no_Brasil_em_2008._Sao_Paulo_Itau_Cultural_2008_v._p._70-81. Acesso em 29 set. de 2014.

CAMPOS, Pedro Celso. Técnicas de entrevista. Biblioteca on-line de comunicação social. Scribd, 2011. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/48158781/Tecnicas-de-Entrevista>. Acesso em 29 set. 2014.

EMERIN, Cárlica, CAVENAGHI, Beatriz. Contribuições da linguagem dos webdocumentários para o webjornalismo audiovisual. Universidade Federal de Santa Catarina, Chapecó, 2013. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=49624>. Acesso em 29 set. 2014.

MESÍAS, Paulina Lozano. Lugares de resistência: a arte de rua nas cidades de Porto Alegre no Brasil e Santiago do Chile. Unijuí, Ijuí, 2012. Disponível em <http://bibliodigital.unijui.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1857/Paulina%20Lozano%20Mes%C3%ADas.pdf?sequence=1>. Acesso em 30 set. 2014.

O'RILLEY, TIM. Web 2.0 compact definition: trying again. Radar, dez. 2006. Disponível em <http://radar.oreilly.com/2006/12/web-20-compact-definition-tryi.html>. Acesso em 29 set. 2014.

ORTUÑO, Pedro. Primeiras experiências artísticas em los origenes del vídeo como cuestionamento de sus limites. Poéticas Visuais, Bauru, vol 4, n. 1, p. 120-128, 2013. Disponível em <http://poeticasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2013/12/PV-V4N1-Destaques.pdf>. Acesso em 20 set. 2014.

SPINELLI, Egle Müller. Webdocumentário: implicações dos recursos tecnológicos digitais na composição estrutural e narrativa do formato. Revista Comunicação

Midiática, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 169-183, maio de 2013. Disponível em <http://www.mundodigital.unesp.br/revista/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/File/372/210>. Acesso em 29 set. 2014.

Principais sites referenciais

www.artistasnarua.com.br

www.artistasdocentro.wordpress.com

www.casaamarela.art.br

www.observatoriodoturismo.com.br

www.poeticasvisuais.com.br

www.wikipedia.org

www.youtube.com