

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
ÁREA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

BRUNO TAVARES MAGALHÃES MACEDO

**UMA FESTA LITERÁRIA E UM SILO CULTURAL EM PARATY
1975 - 2015**

Niterói 2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M141f Macedo, Bruno Tavares Magalhães
Uma Festa Literária e um Silo Cultural em Paraty 1975 -
2015 / Bruno Tavares Magalhães Macedo ; Marina Berthet,
orientadora. Niterói, 2019.
185 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2019.m.85723363700>

1. História de Paraty (RJ). 2. Música popular. 3.
Produção intelectual. I. Berthet, Marina, orientadora. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III.
Título.

CDD -

Bibliotecária responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

BRUNO TAVARES MAGALHÃES MACEDO

**UMA FESTA LITERÁRIA E UM SILO CULTURAL EM PARATY
1975 - 2015**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História
da Universidade Federal Fluminense,
como requisito para a obtenção do grau
de Mestre.**

ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA MARINA BERTHET

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Marina Berthet – orientadora
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professora Doutora Maria Paula Araujo – membro
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Professora Doutora Moema Vergara - membro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MAST)

Professora Doutora Larissa Viana – suplente
Universidade Federal Fluminense (UFF)

RESUMO

Esta dissertação narra uma relação entre cultura e sociedade construída historicamente na cidade de Paraty. A relação entre a Festa Literária Internacional de Paraty e o Instituto Silo Cultural José Kleber. Proponho-me a descortinar limites na articulação entre projetos e contextos, através do desafio de analisar documentos produzidos por diversos agentes e instituições sociais. Muitos destes agentes estiveram envolvidos com práticas de representação da experiência cotidiana através da música, dança e poesia vividas no território cultural da Paraty contemporânea. O que procuro desenvolver em minha pesquisa é uma análise da formação da identidade caiçara em Paraty. Esta identidade se constrói como resistência cultural ao movimento de desapropriação e transformação do espaço territorial comum. Minha pesquisa histórica traz novos subsídios para a análise da circulação de agentes do conhecimento (saberes) envolvidos no processo, aportando documentos audiovisuais inéditos. Estes documentos foram recolhidos ao longo de dez anos de parceria como documentarista junto com o Instituto Silo Cultural José Kleber de Paraty.

Palavras-chave: Paraty, arte, saber, folclore, identidade caiçara

RÉSUMÉ

Mon texte parle d'une relation entre culture e société que se produit dans l'histoire du temps present de la ville do Paraty, Brésil. La relation entre la Fêtes Littéraire International de Paraty e l'Institut Culturel José Kleber. Ma recherche historique aporte de nouveaux documents pour analyser l'importnace de la circulation des agents du savoir pour l'action de résistance culturel de l'identité caiçara. Je parle des agents impliqué dans les pratique de tous les jours. La vie des paysans qui vive au borde de la mére (les caiçaras) et leur coexistence avec ceux qui viens des grands villes brésieliens et du monde. La transformation de son territoire culturel dans un lieux pour le loisir des touristes. Je cherche la représentation de cette résistance à travers du recueil de chansons enregistré dans les disques de musique populaire brésilienne fait en Paraty .

Mot-clé: Paraty, art, savoir, folclore, identité caiçara.

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução do tema | 1 |
| Capítulo 1 | |
| José Kleber..... | 13 |
| Serenata em Paraty..... | 14 |
| Um poeta moderno..... | 19 |
| A cor do som..... | 27 |
| A grande transformação..... | 31 |
| Itatinga de Zé Kleber | 34 |
| Capítulo 2 | |
| Francisco José de Bulhões, Seu Chiquinho | 45 |
| Ciranda de Paraty..... | 46 |
| O caiçara..... | 47 |
| Histórico de um conflito..... | 52 |
| A ciranda no museu | 56 |
| Ciranda do tempo presente | 62 |
| Nosso folclore de muitas culturas | 65 |
| Comunidade e biodiversidade..... | 71 |
| Capítulo 3 | |
| Themilton Tavares Filho..... | 79 |
| Carnaval 1979 Paraty | 80 |
| Sobre a Maroca | 86 |
| Criação e a disputa institucional | 91 |
| Seminários de Paraty | 96 |
| Anistia é liberdade para o Boi brincar | 103 |
| Patrimônio e movimento cultural | 107 |
| Capítulo 4 | |
| Luis Perequê | 111 |
| Encanto Caiçara..... | 112 |
| Eu sou caiçara..... | 118 |
| Valor e propriedade | 122 |
| Um canto caiçara | 125 |
| Viva a sociedade alternativa | 130 |

| | |
|--|-----|
| Disco independente | 134 |
| Tocar e dançar | 137 |
| Aves e Ervas | 140 |
| Conclusão da história | 142 |
| | |
| Discos e CDs..... | 163 |
| Documentos audiovisuais | 164 |
| Documentos bibliográficos referidos | 165 |
| Documentos privados..... | 166 |
| Documentos públicos..... | 167 |
| Entrevistas Bruno Tavares e Vanda Mota, 2008 | 168 |
| Entrevistas Bruno Tavares, 2009-2018 | 169 |
| Entrevistas Caravana Paraty, 2013-2014 | 170 |
| Entrevistas institucionais publicadas | 170 |
| Filmes..... | 171 |
| Referências bibliográficas..... | 172 |
| Teses e dissertações | 177 |
| Websites..... | 177 |

Introdução do tema.

Eu vou contar uma história muito recente. Uma história de quarenta anos pra cá. Trata-se da história de uma cultura tradicional em luta para afirmar sua forma de viver no litoral brasileiro na virada do século XX para o XXI. A cultura caiçara. A história desta luta afirmativa pela identidade caiçara será analisada através dos discos de música popular. Estes discos são vestígios de uma história do século XX que “revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico.” (Napolitano, 2002, P. 18). A arena social deste conflito é o território de Paraty, em disputa desde a construção da estrada Rio - Santos. O conflito gerou “um processo de organização política mediada por instituições, como associações e sociedades.” (CPDA/UFRRJ, 2015, p. 305). No esforço para dar visibilidade a este processo de organização, surgiu outra disputa por acesso à comunicação para a divulgação de projetos culturais contemporâneos.

No título desta dissertação aparecem duas agências culturais relacionadas a estes projetos contemporâneos em Paraty; a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) e o Silo Cultural José Kleber (Silo). A relação simbólica entre estas duas agências culturais não é facilmente classificável. Ela se move entre uma instância local de produção para a visibilidade de uma cultura tradicional (Silo) e um evento internacional de ampla cobertura de ideias sobre a contemporaneidade global (FLIP). O lugar de intersecção destas duas visões simbólicas da cultura, a local e a global, já está presente na ideia modernista de nação brasileira. Parodiando o nome do famoso painel de Cicero Dias¹, eu diria que esta dissertação propõe uma visão de mundo, *e ela começa em Paraty*.

Esta visão de mundo problematiza a relação entre tradição e modernidade na construção de uma nação cultural. *A nação caiçara*. Uma das formas que identifica essa nação é sua canção popular. Refiro-me à canção como produtora de tradições culturais. Refiro-me às capacidades de mediações temporais da canção. Ou seja, como as canções absorvem em certos momentos históricos os modos de sociabilidade “dos quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações.” (Wisnik, 2011, P. 214). Um momento para novas interpretações, que narro nesta pesquisa histórica, é o encontro entre o compositor popular de Paraty Luis Perequê e o modernista Mário de Andrade na XIII FLIP em 2015. Não se trata de um

¹ O título do painel de Cicero Dias: “Eu vi o mundo... e ele começava no Recife”. Segundo Maria Helena Capelato a “tentativa de recuperação das origens foi, geralmente, orientada por uma valorização da cultura popular e das tradições. (...) A circulação de ideias e formas visuais entre os artistas latino-americanos e europeus possibilitou a existência de diálogos através de imaginários”. (CAPELATO, 2005, P 260).

encontro espírita, mas de um encontro do espírito. Falo de uma tradição cultural herdada. Da influência da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade (1938) presente na obra do compositor da canção Encanto Caiçara (1992), Luis Perequê. Falo sobre a transmissão de conhecimento dos mestres tradicionais para novas influências musicais, que a pesquisa de campo de Luis Perequê materializa no CD duplo Dias de Caiçara (2009). Falo sobre a inspiração da composição Viola Quebrada (1926), de Mário de Andrade², em artistas contemporâneos. Ficou confuso? Vou explicar melhor.

Se um grupo de artistas está impregnado pela memória das pesquisas do homenageado da XIII FLIP Mário de Andrade, o ato de apresentar canções aparece no show de abertura do evento ligado ao conhecimento das tradições musicais brasileiras. Há nessas canções a presença das formas de falar³, tocar e cantar de diversos lugares do Brasil. Mas, se as vozes dos artistas propõe, através da música, a divulgação de uma identidade cultural caiçara na Festa Literária Internacional de Paraty, o caráter histórico do homenageado surge como legitimador da cultura local em um evento internacional. Trata-se da apropriação, por certos agentes culturais, do poder da arte para imprimir novas marcas na memória do grupo social. A identidade caiçara propondo uma relação entre compositores, intérpretes e plateias com a cultura modernista brasileira. Isto ocorre porque certas épocas da história, como o modernismo dos anos 20 do século passado, foram “criadoras e doadoras de tradições, criando mecanismos, inclusive institucionais, tão poderosos que conseguiram (re) marcar toda a memória social, por muitas décadas.” (Napolitano op. cit., P. 90). Com toda a simultaneidade sincrônica que esta explicação possa transmitir, meu problema é que o processo criativo reproduz essa memória de permanência cultural nas canções em um contexto de radical transformação das relações sociais. Quais as formas de enunciação do caiçara? Quando se produz esse enunciado em Paraty? Em que contexto comunicativo aparece esse sujeito da fala?

² Mário de Andrade teve uma formação, a música. Por isso era professor de piano nos anos 20. O desenvolvimento de seu projeto intelectual, segundo Teixeira (2007), se dá assim; Viola Quebrada (canção 1926) – Turista Aprendiz (diário 1927-1929) – Ensaio sobre a Música Brasileira (primeira publicação sobre música 1928) – Modinhas Imperiais (1929) – Compêndio de História da Música (1929) – Na Pancada do Ganzá (material do arquivo pessoal aberto em 1995) “amadurecimento da hipótese dos torneios melódicos e seu enriquecimento pelo contato do autor com a pesquisa de campo e uma vasta literatura teórica e poética”. (TEIXEIRA, 2007, P 151, grifo meu).

³ Tatit parte do pressuposto que do samba amaxiado de Sinhô aos *hits* sertanejos dos anos 90, das primeiras experimentações fonográficas aos requiebro do É o Tchan, aí incluídas a bossa nova, o tropicalismo e a canção de protesto, encontra-se uma permanência, uma linha de força que os une e os entrelaça. Trata-se de um **modo de dizer**, calcado na oralidade cotidiana (BESSA, 2007, P.204, grifo meu).

Minhas fontes principais, nesta empreitada de reconstituição histórica, são os discos de música e seus criadores. Falo de discos como vestígio do que Tatit (2014) chamou de fenômeno brasileiro dos cantores-compositores. Onde se misturam o critério de autoria e interpretação, mas também o de propriedade, no sentido da ação que propicia a produção e propõe a circulação pública. Portanto, do disco como um produto social, com suas próprias formas jurídicas inscritas num contexto mais amplo das relações sociais de produção e consumo. Um disco que, embora pareça artesanal, não é uma obra de arte única, como uma pintura ou uma escultura. Ele se insere naquilo que Walter Benjamin (1987) chamou de *obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Este preâmbulo é necessário para enfatizar o caráter social do objeto que utilizo como fonte histórica. Isto porque não pretendo tratar os fonogramas como resultado mecânico de um processo produtivo. Mas tratar o som como vestígio da ação de certos atores sociais em determinado momento da história. E os ouvintes, alguns deles criadores também, como agentes de novos momentos da história. Dito isto, vamos aos discos.

Serenata em Paraty, José Kleber, 1967/1969. É um disco compacto da RCA⁴, produzido em São Paulo com quatro faixas, duas de cada lado, e um total de 14 minutos de duração. O som do disco revela uma produção em estúdio. Com arranjos de cordas, percussões, sopros e coros. Todas as composições são de autoria e interpretação vocal de José Kleber. A voz empostada revela uma técnica vocal de comunicação antiga, anterior ao uso disseminado dos sistemas de sonorização. A análise desta interpretação é significativa quando comparada ao contexto de realização do disco. Na cópia que escutei não há informação artística na capa, que é feita de papel vermelho alaranjado com um furo que deixa ver o rótulo, típica dos compactos da RCA Victor. Ela traz impressa a logomarca do cachorrinho diante do Gramofone e a inscrição no canto superior direito “DISCO É CULTURA. SCDP. DPF. 001/69. SP”⁵.

⁴ Segundo Leonardo De Marchi (2016) a estratégia de divisão do mercado em classificações etárias, ou por nível de renda, das grandes gravadoras apontava o compacto RCA para atender a um público jovem e de baixa renda. Enquanto o LP (Long Play) se destinaria às classes média e alta. O contexto de produção no Brasil destes discos compactos de 33 RPM que apresento aqui é outro. Ele está ligado ao baixo custo de produção, mais adequado à iniciativa de empreendimentos culturais diferenciados. No caso de *Serenata em Paraty*, trata-se de um disco comemorativo dos 300 anos da cidade (1967). Analisaremos com detalhes a versão oficial, inclusive a capa com arte de Djanira, no início do primeiro capítulo.

⁵ A lei de incentivo Disco é Cultura existia desde 1967 e facultava “abater do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país” (Fonte: Idart, 1980, Apud: VICENTE, 2007, P. 9, CTR/ECA/USP). Já o SCDP. DPF. 001/69. SP, registro na censura do produtor fonográfico RCA, seguia regras publicadas em 27/05/1969 no Diário Oficial (P. 4496). O que indica que o compacto RCA que transcrevi era uma tiragem posterior a 1969.

Este disco apresenta o personagem a cuja memória se liga o Instituto Silo Cultural⁶ de Paraty. O advogado, poeta, ator e compositor José Kleber Martins Cruz (1932-1989). Sua combatividade marca a memória social recente de Paraty. Suscita o debate. Como na mesa *Zé Kleber* onde se discutem questões contemporâneas da cidade na FLIP. Em *Paraty: Passando o futuro a limpo* (2010) Ana Carla Fonseca Reis falou sobre *economia da cultura*. Luis Perequê propôs a ideia de *defeso cultural*, uma analogia com o defeso da pesca, reivindicando um período de trégua no calendário turístico de cidades como Paraty, em favor da *reprodução da cultura sem economia*.

O primeiro capítulo desta dissertação contextualiza o momento vivido por José Kleber em 1975 em sua fazenda Itatinga. Momento da inauguração da estrada Rio – Santos (BR 101 Sul). Marco do recorte cronológico desta pesquisa. As fontes auxiliares são filmes da contracultura⁷. Os depoimentos colhidos por mim e por Vanda Mota, fundadora do Silo, com personagens que viveram esse momento histórico, ao lado de José Kleber, compõem a memória de um contexto simbólico. Utilizo o documentário *Um Tao Poeta* (1996), ECOTV de Paraty, e uma entrevista com sua diretora Nena Gama, *paratiense da gema*, para recuperar a trajetória de José Kleber. Desde sua ação ao lado do Governador do Estado do Rio de Janeiro (1959-1961) Roberto Silveira, na política pública de desapropriação de fazendas em Paraty para fins de reforma agrária⁸. Ao momento que se segue à absolvição no processo (IPM) do Conselho de Justiça da Segunda Auditoria de Marinha do Rio de Janeiro, nos anos 70. Sua retomada da vida política na eleição para vereador de Paraty em 1988. Seu assassinato em março de 1989.

Ciranda de Paraty, agosto 1976. É um disco compacto com quatro faixas, duas de cada lado, com duração de 12 minutos. Trata-se de um “documento sonoro” da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Patrocinado pelo MEC, Departamento de Assuntos Culturais, FUNARTE, Secretaria de Educação e Cultura RJ. O disco foi gravado ao vivo no Museu do Folclore no Rio de Janeiro em 06/12/1975, por técnicos da Agência Nacional. O som tem todas as características de um registro folclórico. A

⁶ No estatuto institucional registrado em Paraty (2004) consta apenas o nome Instituto Silo Cultural. O uso do nome do poeta José Kleber permanece na informalidade, um tributo *in memoriam* dos fundadores.

⁷ Segundo Luiz Carlos Maciel (1938-2017) a contracultura levaria “às últimas consequências o desejo de revolução comportamental e de busca do conhecimento do indivíduo.” (MACIEL, 1996, P. 179).

⁸ Em dois relatórios encaminhados às autoridades em 1972 e 1977 pela Comissão Pastoral da Terra está descrito o processo pelo qual a Fazenda Paraty-Mirim, desapropriada pelo governador Roberto Silveira em 1960, é doada à empresa pública FLumitur, para desenvolvimento de projetos turísticos. O relatório descreve o processo: “A Flumitur expulsou com grande violência, parte dos posseiros, sendo necessária a intervenção da prefeitura para abrir o caminho e repor em circulação o ônibus que atendia o povoado”. (Fonte: Pe. Pedro Geurts em relatórios para a Comissão Pastoral da Terra, 1972-1984. Comissão Pastoral da Terra – Centro de Documentação Dom Tomás Balduino. www.cptnacional.org.br.)

massa sonora e as reverberações na sala dificultam o entendimento do texto. O conjunto sonoro composto de cordas, percussão (inclusive de tamancos) e voz propõe uma escuta. Esta escuta é distinta para aqueles a quem Carlos Sandroni⁹ chamou de “ouvinte médio”, em contraste com “a maneira como estas músicas seriam escutadas por pessoas a elas ligadas mais de perto” (Sandroni, 2008, P. 276). Como no caso dos folcloristas¹⁰.

A capa traz uma foto esmaecida em duas cores (amarelo e preto) contra fundo branco em que se distingue o grupo dançando ciranda. A contracapa não tem o texto das letras, mas traz informações técnicas, institucionais e descrições dos temas folclóricos gravados. Informa também que a voz no disco é de Seu Chiquinho. *Francisco José de Bulhões* (“seu” Chiquinho), o *solista* da companhia, nascido em 1906. A voz deste personagem dá a tônica da narrativa no segundo capítulo.

O objetivo é analisar seu canto gravado em contraponto com as formas de pesquisar a arte e os artistas populares¹¹. Seu Chiquinho é indicado na pesquisa folclórica de Cáscia Frade e sua equipe, realizada entre 1975 e 1985, como “um dos últimos mestres desta tradição que reúne qualidades de músico e poeta, (...) devido à descaracterização dessa faixa de litoral a partir da construção da estrada Rio-Santos” (FRADE, 1986, p. 69, grifo da autora). Poderia o caiçara, este sujeito social e político¹², que nasce no contexto contemporâneo de resistência cultural à ocupação do território por projetos econômicos e ambientais recentes, já ser antevisto na pesquisa do folclore? A transformação deste caboclo rural, habitante da mata atlântica, em sujeito cultural da modernidade tardia manteve viva a ciranda. Ouvimos sua voz em outros intérpretes da

⁹ A publicação de Missão de Pesquisas Folclóricas, em agosto de 2006, foi saudada por Carlos Sandroni como um acontecimento cultural de primeira grandeza, que veio finalmente pôr ao alcance de um público amplo amostra expressiva do que foi gravado há setenta anos. (O CD The Discoteca Collection, editado nos Estados Unidos pelo Endangered Music Project-Library of Congress em 1997, traz um fragmento muito menor do acervo e é de acesso muito mais difícil para o público brasileiro.) Revista do IEB, 2008.

¹⁰ A ideia de pertencimento, que um projeto cultural com um sentido de missão produz, é discutida na obra de Luis Rodolfo Vilhena, Projeto e Missão, 1997. Utilizando como fonte as correspondências entre os membros do movimento folclórico brasileiro 1947-1964, o autor percebe em sua pesquisa que os folcloristas construíram uma rede nacional de agentes sociais interessados nas práticas populares de música, dança e poesia vividas nos folguedos. O que tornava seus próprios encontros, em congressos nacionais, por exemplo, uma prática ritual de identidade análoga. Eles se reconheciam como membros participantes dessa cultura de folguedos, baixo a identidade de folcloristas.

¹¹ No recorte cronológico desta dissertação o estudo de música popular vai ganhando alguma aceitação no ambiente acadêmico, mas como aponta Elizabeth Travassos; “Há trinta anos, aproximadamente, o panorama era outro. Nas ciências sociais e nos estudos literários, tomar a música como objeto de análise era raríssimo”. (TRAVASSOS, 2007, P. 130).

¹² “(...) conflitos de reconhecimento da propriedade da terra. Trabalhando este dado com a perspectiva de Thompson (2011), levantamos a hipótese de que no processo conflitivo ocorreu um fazer-se de sujeitos políticos ativos no bojo do reordenamento regional – os *caiçaras*, ou as comunidades que ali residiam, e o empresariado, ou o capital turístico e industrial.” (CPDA/UFRRJ, 2015, P. 305. Grifos dos autores).

contemporaneidade: “*Quando alguém perguntar quem foi que cantou aqui, diga que foi Caiçara morador de Paraty*” (Os Caiçaras. In: Dias de Caiçara, CD 2, faixa 5, 2009).

Carnaval 1979 Paraty é um compacto com quatro faixas, duas de cada lado, e duração total de 8 minutos. Não há referências a um produtor fonográfico, figura jurídica detentora dos direitos de reprodução pública da gravação. Nem tampouco indicações de quem financiou a produção do disco. O som do disco indica o caráter coletivo de sua produção. Na gravação ao vivo ressoa um salão, talvez um galpão de escola. A primeira faixa é um samba de enredo, única faixa que conta com um intérprete (puxador), Diquinho da Villa. É a única voz individual em destaque. As outras faixas são cantadas em coro pelo grupo de teatro Guarda a Chave no Trombone. O acompanhamento é feito de cordas, banda de sopros e percussão. A capa traz um desenho em negrito (preto contra fundo branco) de uma cena estilizada de carnaval, com janelas em arco colonial ao fundo. Na frente, um porta-bandeira masculino, com uma bandeira negra onde se lê “Carnaval” em branco, e uma porta-estandarte feminina, com a inscrição em negro sobre branco “1979 Paraty”. O detalhe é que todas as informações da contracapa do disco são escritas à mão, em letra bastão, o que reforça a impressão de um trabalho feito em uma escola. A contracapa é rica em informações. Dou destaque para a existência de créditos nominais dos membros do grupo de teatro Guarda a Chave no Trombone, da Sociedade Musical Santa Cecília e dos ritmistas da Escola de Samba Villa de Paraty. Ou seja, de todos os que participaram do registro sonoro no disco. Fato inédito no conjunto de discos apresentado até aqui.

O desenho da capa é de Themilton Tavares, um ator de teatro nascido em Niterói em 1946, falecido em março de 2016, que se encantou com Paraty. Foi morar na cidade nos anos setenta (1975), deixando sua carreira em São Paulo para mudar de vida. Ele é o terceiro personagem desta narrativa. O terceiro capítulo dialoga com a ação coletiva empreendida por Themilton, entre outros personagens, com a educação, a cultura e o cotidiano de Paraty. No conjunto de depoimentos orais colhidos por mim e por Vanda Mota em 2008, uma entrevista com Themilton dá o tom de uma nova organização política daquele momento em Paraty, através da arte. A música *Marcha do Boi Malhado* foi feita para o texto autoral de Themilton, encenado pelo grupo, falando sobre a liberdade do *boi brincar* pelas ruas de Paraty.

A cidade vivia o momento que se seguia à implantação do Programa de Cidades Históricas¹³ (PCH). No boletim do IPHAN em sua nova configuração, unindo o PCH ao CNRC¹⁴, por iniciativa de Aluísio Magalhães, lê-se; “Comunidade debate seus problemas”. A matéria dá destaque à “mobilização da comunidade, que dois meses antes do Seminário de Paraty se organizou em comissões e iniciou o debate sobre os problemas e as perspectivas do município” (IPHAN, Boletim número 2, 1979, P. 3). Realizado no contexto da promulgação da Lei de Anistia (1979), este Seminário de Paraty permanece uma referência histórica, ligando pela primeira vez a ideia de patrimônio às organizações das comunidades rurais tradicionais.

Descrevo no terceiro capítulo certas práticas sociais de uma cultura histórica relacionando patrimônio e identidade em Paraty. Levanto a hipótese de que essa relação se transforma em um contexto histórico contemporâneo. Ocorre uma disputa entre a organização patrimonial do conjunto arquitetônico da cidade, o turismo cultural e as novas vivências ligadas ao patrimônio imaterial, onde a produção da poesia cantada e da dança “assumem o papel de veículos desse trabalho de perpétua elaboração de uma memória compartilhada e de organização de relatos do passado do ponto de vista do presente”. (Travassos, 2007, P. 141). Fato que analiso através dos documentários que realizei para o Silo Cultural desde o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, em Guaraqueçaba, PR, em 2008. Momento de entrega do pedido de registro do Fandango Caiçara como bem cultural imaterial ao IPHAN.

Este encontro foi resultado da mobilização de múltiplos agentes sociais ligados à cultura. Uma Rede Caiçara de Cultura. Ele seguiu uma dinâmica cotidiana nos seus quatro dias de realização. Pela manhã seminário de debates entre pesquisadores, artistas e lideranças comunitárias. Depois refeição coletiva no salão paroquial. À tarde apresentações de música e dança no palco da praça e de noite baile no galpão da cidade.

¹³ Programa Cidades Históricas (PCH) nasceu de um Programa Integrado de Reconstrução de Cidades Históricas do Nordeste proposto por João Paulo dos Reis Veloso, secretário de planejamento da presidência da república no governo Médici (1969-1974). Ao se tornar ministro do governo Geisel (1974-1979) Veloso expandiu o Programa como parte do II PND, elevando Paraty, com Y, à categoria de Cidade Histórica; Como conta Henrique Oswaldo de Andrade em depoimento à Lucia Lippi “Então, esse relatório ficou pronto e, em 1975, a gente fez um documento que era uma portaria do ministro. Na realidade, ele levou isso à aprovação. Era uma portaria dele, onde ele criava uma coordenação, onde tinha a Embratur, tinha o Iphan e a Secretaria de Planejamento da Presidência, que coordenaria essas ações”. (Depoimento de H. O. Andrade, 2005, CPDOC/FGV, P. 3).

¹⁴ Em 1975 é criado em Brasília o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC). O projeto que inicialmente atuaria “basicamente na faixa social, econômica e sócio-cultural (sic), tendo como um dos objetivos fundamentais, preservar, no processo de desenvolvimento econômico, os valores da formação cultural brasileira” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1975), já demonstrava em sua síntese a amplitude de sua proposta. (FERREIRA, 2014, P. 1).

Estas práticas apontam um *ethos* (Vilhena, 1997) semelhante aos congressos de folclore, anteriores a 1964. Mas, nesta rede contemporânea, qual a presença de Paraty? O que se torna visível sobre a história recente de suas comunidades? O que é apontado como autenticidade cultural? Quem afirma o caiçara da Cidade Histórica de Paraty?

Encanto Caiçara, Luiz Perequeaçu, 1992. É o único LP deste conjunto. Com cinco faixas de cada lado, uma duração de 35 minutos e 30 segundos, o disco apresenta as canções compostas e interpretadas por Luis Perequê. Nascido no dia 9 de agosto de 1960 na *Furquilha*, localidade rural do litoral sudeste do Brasil, próxima à fronteira entre Rio de Janeiro e São Paulo, Luis Carlos Albino Veloso é natural de Paraty. Seus pais vieram morar nas Pedras Azuis¹⁵, uma das fazendas desapropriadas para o programa de assentamento agrário de Roberto Silveira. Filho do casal de sitiantes Genário e Irene, seu registro de nascimento foi feito *a posteriori*, com o de outros irmãos por um tio. Consta como local de nascimento a cidade de Resplendor, em Minas Gerais. Com o nome artístico de Luiz Perequeaçu, primeiro, e Luis Perequê, depois, este artista popular brasileiro cantou em seu primeiro disco a mudança no mundo caiçara.

O disco é uma produção de estúdio. O som é de um trabalho MPB de alta qualidade. Podemos dizer que a realização de Encanto Caiçara representa o ideal de música popular brasileira como “aliança social e política entre diversas classes sociais em tomo de um ideal de nação.” (Napolitano op. cit., P. 33). O disco contou com apoio financeiro da Fundação Botânica Margaret Mee. O produtor fonográfico aparece como VIA CULT – EPR Viabilização Cultural. A sigla EPR são as iniciais de Elcio Pinto Rabelo. A ideia de viabilização cultural, segundo seu criador (entrevista, 2017), é que o produtor seja um agente social capaz de viabilizar a circulação de um produto cultural sem visibilidade no mercado. Num contexto de bloqueio do acesso à informação por grandes grupos de comunicação e seus interesses.

A capa traz uma foto da aquarela de Jenevora Searight, com uma paisagem da praia de Ponta Negra, na costeira de Paraty. A perspectiva mostra uma tropa de mulas descendo a encosta do pico do Cairuçu, uma elevação de mil metros que se precipita direto sobre a praia e o mar. Com direção musical de Sizão Machado e gravação de

¹⁵ Entre as fazendas da Independência e Paraty-Mirim há um imenso vale e as casas não eram fixas. Construíam, derrubavam, reconstruíam em outros locais e cultivavam seus roçados mais adiante. Essa era a dinâmica. As pessoas das comunidades hoje conhecidas como Cabral, Campinho da Independência, Camburi e Fazenda usavam o mesmo território. A ocupação continuada do território se rompeu apenas quando surgiram Patrimônio, Pedras Azuis e Córrego dos Micos, comunidades formadas pela migração de capixabas, mineiros e baianos na década de 1960 (LIMA, 2008. Apud: CPDA/UFRRJ, 2015, P. 353).

Arthur Verocai, o disco tem uma divisão clara no repertório. O lado A conta com canções compostas entre 1982 e 1985, que serão analisadas como expressão de uma memória da transformação. O lado B traz um repertório que propõe uma sintonia com as esperanças do artista diante da ECO-92¹⁶ no Rio de Janeiro. Na recepção crítica das canções se percebe uma leitura entre a ecologia e a memória social. É o que indicam os textos que acompanha as letras das canções no encarte do LP.

Bom observador, o artista registrou na memória momentos do dia-a-dia de sua infância; “causos” contados à luz de lamparina e ao som das violas; injustiças sociais cometidas contra o homem do campo; estragos causados no meio ambiente e na vida das pessoas pelo progresso e tecnologia. (Reproduzido do texto no encarte interno do LP, assinado: “Themilton Tavares, Diretor de eventos da Casa de Cultura de Paraty e Editor de Jornalismo da ECO TV, Angra e Paraty, outubro de 1992”).

Em um segundo texto, publicado no mesmo encarte, lemos mais sobre a interpretação do conjunto das cinco canções que compõe o lado A do LP. O conjunto que canta a vida caiçara e a transformação com a chegada da estrada Rio – Santos.

Sua poesia passa com bastante clareza a visão que um caiçara tem do meio em que vive, que além de valorizar aspectos da conservação da biodiversidade, evidencia a importância da diversidade cultural quando enaltece o “Encanto da cultura Caiçara”. (Reproduzido do texto no encarte interno do LP; “Percepção Ambiental do Caiçara”, assinado por; “Ney Pinto França. Pesquisador em Ecologia Florestal. Grupo Ecológico Araçary.”).

A complexidade de Encanto Caiçara dá o tom do quarto capítulo desta dissertação. O objetivo é mapear o trânsito de um jeito de fazer e escutar música brasileira, em um tempo histórico marcado pela aceleração na circulação de pessoas e informações pelo território. Um tempo em que a redemocratização do Brasil termina por desmontar instituições públicas. Um tempo de afirmação da diversidade cultural e das preocupações com o meio ambiente do planeta. Neste saber em trânsito nasce outra estratégia de aliança de agentes sociais oriundos da área rural (campo, roça) para aumentar sua participação no caldeirão cultural brasileiro.

Em um momento em que a música popular brasileira já havia sido reconhecida internacionalmente como grande patrimônio do Brasil, mas ao contrário do período anterior à MPB, quando as elites tiveram de “esperar a Bossa Nova para assumir, sem

¹⁶ Da ECO-92, Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, realizada entre 3 e 14 de junho de 1992 no Rio de Janeiro, saíram documentos como a Convenção do Clima, a Convenção da Biodiversidade, a Agenda 21 e a Carta da Terra. Durante o evento, o então presidente Fernando Collor de Mello transferiu temporariamente a capital federal para o Rio de Janeiro para receber chefes de Estado. As forças armadas foram convocadas para fazer uma intensa proteção da cidade, sendo responsáveis também pela segurança de todo o evento. Nenhum incidente chegou a perturbar a imagem de integração do Brasil à nova ordem mundial. Mas as reivindicações das comunidades tradicionais começaram a se fazer ouvir.

culpa, seu gosto por música popular brasileira” (Napolitano op.cit.,P. 41), o tempo que estou tratando é o começo de um novo paradigma. O paradigma das grandes e pequenas escalas. De novas estradas aproximando a imensa diversidade cultural do Brasil.

O processo desta (re) descoberta da música de culturas centenárias que habitavam o território brasileiro, cujos artistas permaneceram invisíveis sob um discurso ideológico dominante de nação oriundo de um centro urbano industrial irradiador, ocorreu junto com o impacto dos projetos rodoviários da ditadura e o novo arranjo regional político dos anos 1970¹⁷. Como indica a pesquisa de Helena Aragão (2011) sobre mapeamentos musicais no Brasil, expande-se o território das influências regionais na atualização do diálogo entre a *Missão Folclórica* de Mario de Andrade e o projeto *Música Popular do Brasil*, da gravadora Discos Marcus Pereira, realizado no decorrer dos anos 1970. Este empresário da publicidade e propaganda em 1976 vaticinava assim:

Nosso “mapa” de grande escala é uma fotografia aérea musical do Brasil. Só foi possível documentar aquilo que nos pareceu fundamental e assim mesmo de forma fragmentária. As perspectivas que se anunciam para a música do povo do Brasil permitirão, talvez, uma redução progressiva da escala e uma aproximação cada vez maior do território geográfico e humano registrado. (Texto de Marcus Pereira no encarte *Música Popular do Norte*; Apud: Aragão, 2011, P.71).

Então o disco *Encanto Caiçara* representa uma aproximação de escala, como vaticinou Marcus Pereira? Ou ele pertence à transição entre dois tempos? Um tempo onde se opunha à ideologia de um discurso autoritário de integração do território nacional um processo criativo de deglutição de influências transculturais¹⁸. Passando para outro tempo em que a organização da sociedade plural produz diferentes identidades afirmativas, como os caiçaras, dentro de um fluxo acelerado de pessoas e informações que circulam pelo espaço planetário. A trajetória musical que observo nos discos do artista Luis Perequê de Paraty segue o percurso de incorporação *pop* do complexo cultural da MPB. Da canção *Encanto Caiçara* (LP, 1992), com sua influência

¹⁷ Segundo Perrone, 1989, “os anos 1972-1979 são fundamentais para a reorganização dos termos do diálogo musical presente-passado, tanto no sentido de incorporar tradições que estavam fora do “nacional-popular” (por exemplo, a vertente pop) quanto no de consolidar um amplo conceito de MPB, sigla que define muito mais um complexo cultural do que um gênero musical específico, dentro da esfera musical popular como um todo” (Apud: NAPOLITANO op.cit. P. 47/48).

¹⁸ Na verdade, esse desejo de modernização do Brasil pela cultura alta, aliada à força do popular, foi minado nas últimas três décadas pelas realidades da modernização conservadora (a ditadura), da indústria cultural e da globalização, mas contém o código genético de algumas das questões do Brasil contemporâneo, que não se superam com facilidade. O Tropicalismo (67-68), último marco reconhecível de um “movimento” cultural com empuxe nacional e internacional, assinala ao mesmo tempo, e contraditoriamente, o fim do ciclo e a vontade de dar-lhe uma nova e incisiva atualidade. (WISNIK, 2007, P. 62).

do cancionero latino-americano, ele parte para constituição de uma identidade mais ampla, através da fusão do *groove* dos tambores com a levada *swingada* de mão esquerda, em seu violão de canhoto, na canção *Eu brasileiro* (CD, 2006).

O show de abertura da FLIP 2015 era um evento ápice. Marco da possibilidade comunicativa para o Silo Cultural de Paraty propor uma visão musical da identidade caiçara como parte do conjunto da identidade nacional. Inspirado em Mário de Andrade, Luis Perequê organizou o show em três partes. Uma abertura erudita popular, apresentada pela cantora Daniela Lasalvia com repertório de Villa Lobos, a canção *Viola Quebrada* e interpretações da Missão Folclórica de 1938. Depois vinha o repertório de música popular brasileira de Perequê cantando a memória da transformação do mundo caiçara em Paraty. No final tinha um baile de ciranda com o grupo tradicional contemporâneo Os Caiçaras. No conjunto, o show dedicado a Mário de Andrade afirmava o encontro das culturas nativas, africanas e ibéricas com seus traços constituidores de uma identidade cultural brasileira. Incorporando a cultura popular à positividade constitutiva de um projeto, ou missão¹⁹, para construir o "eu brasileiro". *Euroafroíndio* é a expressão aditiva de identidade inventada por Luis Perequê na letra da canção que dá o título ao CD *Eu brasileiro*, 2006.

Mas na dimensão íntima do registro documental percebo a contradição manifestada. Perequê me comunica, durante a realização do meu documentário sobre o evento, do interesse de uma jornalista pelos valores do cachê de seu show na FLIP daquele ano. A jornalista dizia que sua pauta era a crise econômica, gerada pelo governo, que havia atingido o financiamento da FLIP. Parecia-lhe que a escolha de um artista local para abrir o evento era a confirmação da decadência econômica da Festa Literária. Perequê reage reafirmando a sua trajetória. Aponta à jornalista que a sua identidade com Mário de Andrade, o homenageado daquele ano, vinha de anos de ação na coleta da música caiçara. A canção *Eu Brasileiro*, explicou Perequê, busca articular esta prática, inaugurada com a Missão Folclórica de Mário de Andrade em 1938, à memória da transformação na vida dos caiçaras em Paraty. Uma identidade. Uma relação entre história e memória. Uma construção nascida de uma tradição herdada.

¹⁹ A leitura dos livros e das cartas dos intelectuais, que não moravam no Rio de Janeiro, ligados à CNFL (Comissão Nacional de Folclore), forneceu-me algumas indicações sobre os contextos locais do movimento, cujo estudo é fundamental para se compreender seu conjunto. (condições locais favoráveis à mobilização da sociedade) Essa ação põe em prática um projeto tornado possível graças a um campo de possibilidades específico. Para Gilberto Velho 1981, "a estabilidade e a continuidade de projetos supra individuais dependerão de sua capacidade de estabelecer uma definição de realidade convincente, coerente e gratificante – em outras palavras, de sua eficácia simbólica e política propriamente dita". (VILHENA, 1997, P. 33).

Tudo isto explicava, melhor que o cachê, porque ele fora o convidado para aquela posição de prestígio social e cultural em sua região de origem. Mas a jornalista se negou a transmitir esta mensagem. Sua pauta já estava definida²⁰.

O que registrei deste confronto, entre a jornalista e Perequê, foi o que Lucien Febvre chamou de “combates pela história” (1965; Apud; VIEIRA et ali, 1988). Significa considerar que a experiência documentada faz parte de uma história de vida inserida em uma história real, constituída por várias experiências sociais atravessadas pelos processos de dominação e resistência. Nesse sentido me interessa hoje recuperar caminhadas, programas fracassados, derrotas e utopias, pois nada garante que o que ganhou foi o melhor. Mais do que isso, me interessa apontar como a história é produzida por interpretações do passado que interessam ao presente. Então o sentido de rever trajetórias é poder atentar para as escalas de valores em jogo a cada momento. Já que as decisões dos atores sociais sobre o futuro são incertas, porque não se pode prever o que virá. Como poderia Mário de Andrade saber que um dos principais debates sociais em uma Festa Literária dedicada à sua memória, setenta anos após a sua morte, seria a sua homossexualidade. (Revista Época, 22/06/2015, P. 62-64).

A trajetória de um sujeito da história, com sua capacidade de mudar paradigmas, pontos de vista e escuta, questiona o funcionamento efetivo das normas sociais. Propõe a ampliação da liberdade de escolha. Impulsiona a própria ação consciente dos demais atores sociais nos interstícios dos sistemas gerais de normas (Levi, 2006). E o movimento dos atores é um gesto ativo de aprendizado. Mas a trajetória não é um movimento de avanço linear rumo a uma meta, uma conquista, um fim. É um permanente esforço de interpretação. Não há um *télos* nesta história, mas um *logos*, uma inteligência ativa desvendando as circunstâncias no esforço permanente de reconstituir o *devoir*. Este movimento é como entoar uma canção com o público. A primeira voz propõe um tema, que quando o grupo ouvir, se gostar, poderá aprender e cantar junto.

Jacques Attali advierte que el saber occidental continúa, después de veinticinco siglos, tratando de *ver* el mundo, y que no ha comprendido que el mundo no se mira sino que se oye, “no se lee, se escucha”, señala. (González Y Rolle, 2007, P. 33)

Escutem então o que lhes conto sobre este passado recente. Ele não está contado só nos jornais, nas rádios ou nas TVs. Ele também toca nos discos.

²⁰ Na capa do caderno Ilustrada da Folha de São Paulo, Edição 06/07/2015, se concretizou a intuição do poeta. Sobre o show a jornalista escreveu: “Um dos momentos mais dignos de nota foi quando um viralata invadiu o palco. Moradores brincavam: “Perequem? Ah, o B.O., Baixo Orçamento”.

Capítulo 1. José Kleber.

Descrição da fonte para análise e elaboração da narrativa histórica. O disco *Serenata em Paraty* de José Kleber (1967/1969) possui a versão com a capa de Djanira (ver: <https://www.discogs.com/-Kleber-Serenata-Em%20Paraty/release/9331191> Acessado em 10/11/2018). E a versão com capa de papel RCA. Um disco da segunda versão foi a cópia utilizada para digitalização do áudio. A cópia é de propriedade de Olívia de Carle Gottheiner amiga do Poeta de Paraty. No rótulo não consta a indicação de lado A ou B. Cada canção é numerada como; 1 – Chiba do Valhacouto, 2 – Tudo isso é Paraty; 1- Agora é vida, 2 – Balada de Paraty. Na contracapa da versão fotográfica do site *Discogs* vem carimbado o selo “Cortezia (SIC) da RCA”. A mesma ordem acima aparece numerada de 1 a 4. Contudo, no site, não temos acesso à imagem do rótulo do disco para comparar as duas versões.

A capa de Djanira utiliza, além do preto e do branco, as cores verde, vermelho e azul, numa construção iconográfica de uma sereia, em primeiro plano, uma rede com dois peixes, atrás, e a cidade de Paraty estilizada ao fundo, sobre o horizonte. O chão é verde e o céu azul. O nome do disco, em caixa alta, SERENATA EM PARATY, aparece acima do nome do autor JOSÉ KLEBER. Ambos em vermelho vêm escritos sobre a metade azul superior da capa. Não há uma organização realista do espaço da cidade. As igrejas e o casario estão dispostos de forma imaginativa. Nenhuma perspectiva fotográfica da cidade tem essa disposição de prédios. Djanira assina o desenho no canto inferior direito da capa. Na contracapa do disco lê-se: LCD-1182. *Serenata em Paraty*. José Kleber interpreta composições suas. Os quatro títulos, mais uma foto do poeta de cabelos curtos e sem barba antecedem um texto assinado pelo autor.

“Paraty, monumento histórico e artístico nacional, mantém intangível o clima da infância que se repete nas ruas, nos sobrados, no mar que invade as calçadas e integra a cidade dentro da sua paisagem. É a cidade do mar e da infância, do amor e da saudade. A música que nasce ali está impregnada dessa nostalgia: marchas-ranchos de antigos carnavais e baladas de noite de lua. A vila comemora seus trezentos anos. Este disco faz parte dessa festa. Espero que a melodia e as palavras das minhas músicas possam transmitir um pouco do muito de poesia que Paraty possui na eternidade das suas pedras. José Kleber”.

O produtor fonográfico é a RCA Eletrônica Brasileira S.A. O produtor artístico é Ramalho Neto. Os arranjos e direção musical são do Maestro Portinho. A arte da capa de Djanira. Não consta o selo da lei “disco é cultura”, que se observa na capa de papel.

SERENATA EM PARATY

A serenata é uma canção dedicada a alguém. Em geral à dama na sacada em noite de luar. A dama do disco de José Kleber é sua cidade de trezentos anos de idade. Longe de ser um demérito, a idade desta dama à beira mar é exaltada. A perenidade é como o amor idealizado por sua qualidade eterna. Hoje o tempo ainda parece lento dentro das correntes do Centro Histórico, o grande valor de Paraty. A lua, onipresente nos versos de quase todas as canções José Kleber, não é mais a luz da noite que melhor ilumina seus sobrados e sacadas. Mas as grandes marés ainda entram na cidade para lavá-la e literalmente colocar o céu no chão. Além da imagem poética do mar e da lua seresteira, o tempo modificou na memória outras sensações de antigamente.

Na cidade não acontecia muita coisa não. Tinha uma coisa muito interessante que quando eu cheguei agora de volta a Paraty eu percebi. Foi uma coisa que me chamou muito a atenção. O cheiro. Na época que eu morei aqui Paraty cheirava bem. Tinha um cheirinho gostoso. Quando a maré entrava na cidade, depois que saía, ficava aquele cheirinho de maresia. Hoje fica um cheiro horroroso de esgoto. Isso foi uma coisa que me marcou muito. Paraty hoje parece que boia em cima de uma grande fossa. Naquela época era bem gostoso, mas não tinha dinheiro na cidade. Não acontecia nada na cidade. O turismo veio a acontecer depois da Rio Santos. Quem vinha pra Paraty eram meia dúzia de pessoas. (Depoimento de Gê, artesão que foi morar em Paraty nos anos 60, para Vanda Mota e Bruno Tavares em maio de 2008).

Espelho do astro da noite no chão de sua cidade natal, o mar era o grande tema do cancionista de José Kleber. O mar de Caymmi. O mar dos pescadores²¹. Então o luar e o mar dão o tom poético da Serenata em Paraty. Quem cantava essa serenata era o boêmio da cidade. Dono do bar Valhacouto, que por beber com toda gente permanece na memória de tantos. O tom fabular deste texto pode estranhar ao leitor acadêmico. Tratamos aqui do imaginário que se constrói socialmente através da poesia entoada, recitada na rua, algo que deve ser desconhecido, ou soar antigo como o silêncio, para os que vivem entre os motores das grandes cidades de hoje, movimentadas às vinte quatro

²¹ Além de compor, José Kleber também interpreta em outros registros sonoros canções como Acorda, Adalgisa. Uma seresta gravada por muitos. Em História Da Música Popular Brasileira - Donga E Os Primitivos, Abril Cultural/RCA, 1972, a canção está relacionada ao intérprete de samba Gilberto Alves. Ou seja, é apropriada pelo discurso do samba como raiz cultural da música brasileira. Mas, não se sabe ao certo quem foi o autor desta seresta. Na letra encontramos um dos temas favoritos de José Kleber; “São os pescadores, que cantando amores, se vão para o mar. No clarão da lua, remando a Falua, na propícia hora.” A Falua é um tipo de canoa. A canoa é signo em Paraty. Mas também é parte da memória do Pará; “A Falua foi cenário de todos os principais acontecimentos sociais que houve no Igarapé das Fazendas nos anos de 1940, 1950 e 1960. Transportou noivos para a cerimônia civil no Cartório do Salé ou em Óbidos; transportou enfermos em busca de tratamento em Óbidos ou na residência de Moisés Lopes, famoso curador; levou crianças para os festivais batizados na Igreja de Sant’Ana”. Fonte, retirado do site: <http://www.xupaosso.com.br/index.php/artigos/1922-falua-e-os-amores-do-lago-grande>. Acessado em 21/10/2018.

horas do dia e da noite. Pois isso era o que cantava José Kleber. Uma cidade antiga, que ele mesmo fabulava em sua prosa poética.

Era uma vez uma cidade que vivia tranquila com os seus cães, seus cavalos e suas crianças. As ruas dessa cidade não são como as ruas das cidades grandes, asfaltadas, cheias de automóveis, de sinais e guardas de trânsito. (...) As casas dessa cidade não são de concreto armado, nem têm a estrutura rígida das modernas edificações: são sobrados de sacadas de ferro ou madeira e beirais de telha canal, casas térreas, umas se escorando às outras fechando o quarteirão. Ela é tão diferente das outras cidades, que apesar de estar situada no fundo de uma baía, totalmente cercada de montanhas e de abandono, sem estradas e sem embarcações, pessoas de todas as partes do Brasil e até do estrangeiro viajam horas e horas para conhecê-la. (José Kleber, Revista Cruzeiro, ano 1967, número 23, P. 50).

A cidade que José Kleber cantou e descreveu está retratada na capa do disco *Serenata em Paraty*, produzido em edição comemorativa dos trezentos anos da cidade.

Celebrado em 28 de fevereiro de 1967, o tricentenário oficial da cidade de Paraty se relacionava a uma data histórica. A data de assinatura pelo Rei de Portugal, Dom Afonso VI, da Carta Régia reconhecendo a emancipação política da vila colonial de Nossa Senhora dos Remédios de Paraty.

Em 1660, um paratyense decidido, o Capitão Domingos Gonçalves de Abreu, levantando-se contra a Vila de Angra dos Reis da Ilha Grande, a cuja jurisdição estava sujeito o povoado, requereu diretamente ao Capitão-Mor da Capitania de São Vicente a sua elevação à categoria de Vila e, sem esperar resposta, erigiu às suas custas o pelourinho, símbolo de autonomia e autoridade. Durante sete anos a Câmara de Angra dos Reis lutou contra esse ato de rebeldia, mas uma Carta Régia de 28 de fevereiro de 1667 reconheceu a autonomia já de fato conquistada pelos “levantados” de Paraty. (Cidade de Paraty, Rio de Janeiro, Histórico do IBGE).

A capa feita para esta edição do tricentenário é de Djanira (1914 - 1979). A brasileira artista moderna, nascida em Avaré, SP, casou-se em 1950, com o poeta e historiador José Shaw da Motta e Silva, Motinha para os *paratienses*. Juntos tiveram uma segunda residência na cidade nos 60. Amiga de José Kleber, Djanira, que além de pintora, era desenhista, cartazista e gravadora utilizou na realização da capa do disco o preto, o branco e as cores básicas do espectro luminoso. Combinando a luz verde, vermelha e azul reproduz-se todo espectro cromático, a luz do arco-íris. A artista inventou sua iconografia da cidade, através de uma cena imaginária que lembra o quadro parado em um filme de animação. Com as cores básicas em contraste, Djanira criou a perspectiva de uma sereia, em primeiro plano, uma rede com dois peixes, atrás, e a cidade de Paraty estilizada ao fundo, sobre o horizonte. O chão é verde, o céu azul e o nome do disco, em caixa alta, SERENATA EM PARATY aparece acima do nome do autor JOSÉ KLEBER, ambos em vermelho. As letras vêm escritas como os créditos de um filme sobre

o céu azul. Não há uma organização realista do espaço da cidade. As igrejas e o casario estão dispostos de forma imaginativa, que sob nenhuma perspectiva fotográfica de Paraty seria possível encontrar. Djanira assinou o desenho no canto inferior direito da capa, também em vermelho.

O caráter histórico do disco está assim reforçado pelo traço modernista de Djanira. Há um elo com a identidade nacional, atrelado à data cívica, no próprio gesto poético criativo da capa, que acompanha a edição do disco como um todo. Ele nos remete ao projeto modernista dos anos 20, apropriado pelo Estado Novo. Como lembra Angela de Castro Gomes em matéria publicada em 06 de maio de 2000, no encarte de História do Jornal do Brasil (Acervo CNFCP, N. 48. História), o exercício criativo dos modernistas se integrou à construção de um novo passado brasileiro, que foi reivindicado como cultura histórica para afirmação do novo Homem de um novo Estado. Formou-se um par unindo tradição e modernidade para uma ação conjunta evocando os poderes da arte na formação imaginária da nação. Os inimigos dos modernistas eram geralmente chamados de passadistas e retrógrados, ao mesmo tempo em que projetos políticos, econômicos e estéticos foram disputados por diferentes grupos de interesses no interior de uma estrutura autoritária de poder.

Essa cultura histórica foi retomada nesse momento em Paraty. Uma vez que estávamos no período de endurecimento do movimento militar de abril de 1964, as ideias de progresso, desenvolvimento e os valores tradicionais se misturavam. A cultura modernista era disputada com em uma rinha, onde a briga de galos mistura beleza e exuberância com violência, esporas, paus de arara e sangue derramado.

Cabe aqui ressaltar que a figura de José Kleber era reconhecida pelo *status quo* local como Poeta Oficial da Cidade. Há inclusive outro conjunto de registros sonoros editados em um CD artesanal, Canções e Poemas, sem data. Neste CD com acervos da família, que conta com a ilustração da capa de Lucio Cruz, sobrinho, e um pequeno texto de Vicente Cruz, irmão, há uma gravação de sua apresentação em 1969, no Teatro Municipal de Niterói. Voz feminina anuncia – *o poema Lamentações Sobre os Muros de Paraty classificada neste torneio*. Voz Masculina completa - *O próprio autor defende o poema Lamentações Sobre os Muros de Paraty*. Sua *performance* conquistou o segundo lugar naquele II Torneio Nacional da Poesia Falada. O poema foi publicado em seu livro, Vertentes do Paraíso de 1983. No primeiro registro deste CD, há outra gravação ao vivo, com público, onde uma voz masculina diz: *O Poeta José Kleber*

Balada de Paraty. No final da canção ouvimos a voz de Zé Kleber recitando - *e eu já não posso comer mais bolinhos na Festa do Divino na casa do meu tio.*

A identidade do Poeta de Paraty era um consenso. Mas, ao mesmo tempo, seu projeto na política fora abortado pela perseguição do regime. Candidato pelo Partido Socialista Brasileiro a prefeito em 1962, apesar de não ter sido eleito, José Kleber sofreu um IPM na Justiça Militar da 2ª Auditoria da Marinha em 1964, cuja sessão de absolvição datava de 23/09/1966, sob a justificativa de falta de provas. Apesar disso, como indicam os documentos Memórias Reveladas do Arquivo Nacional, as investigações sobre os IPM abertos em 1964, continuariam em revisão permanente pelo menos até 1969. A sentença favorável a José Kleber, de 1966, aparece em uma certidão, que ficou sob a guarda da família, datada de 7/10/1968. Assim nos conta o que ocorreu com José Kleber, entre 1964 e 1966, o texto de Nena Gama, na voz do ator Arduíno Colassanti para o documentário Um Tao Poeta, realização ECO TV, 1996:

“José Kleber conseguiu driblar os militares durante dois anos. Depois de conseguir ficar escondido numa casa no centro histórico, recebendo comida e água com a ajuda de algumas pessoas da cidade teve que fugir para outros estados. As suspeitas caíam sobre o poeta em função de sua amizade com o governador Roberto Silveira. Pelo fato de eles iniciarem junto com outros políticos de Paraty uma pequena reforma agrária no município. Os sem-terra que chegavam em Paraty vindos do Espírito Santo foram se instalando nas quatro fazendas desapropriadas por eles para esse fim”. (Doc. Um Tao Poeta, 1996. Direção Nena Gama. Transcrição minha).

É viva na memória dos amigos a fuga de José Kleber para escapar à prisão. Como conta Walminho Galvão, na homenagem a José Kleber realizada no Núcleo Mídias, Artes e Tecnologias de Paraty em 2017.

O Zé Kleber teve um bar muito famoso em Paraty chamado Valhacouto. Ficava na rua principal, Rua Samuel Costa. Levou um tempo para organizar, montar. E nesse período ainda era período da brava. Ele teve que fugir de Paraty às vésperas da inauguração do bar. Ai no dia da inauguração o pessoal faz não faz, nós resolvemos fazer. Três amigos representaram o Zé Kleber na inauguração. Moussia Pinto Alves (São Petesburgo, Rússia, 1910 - São Paulo, SP, 1986. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural) que era uma escultora e tinha casa em Paraty. Que contou a história do Zé Kleber, as coisas que ele tinha feito. O André Gouveia, que veio a falecer num acidente de moto em Paris (1971- Fonte: Depoimento de Davi José. Apud: RIOS, Jeferson. Bananas ao vento. SENAC, 2017), que recitou os poemas de Zé Kleber. E eu tive a honra de tocar violão e cantar as músicas de Zé Kleber, mas com todas as pessoas que estavam em volta naquele dia. (Depoimento de Walmes Galvão à Lia Capovilla no programa Sexta Básica – Seu Maia homenageia Zé Kleber, transmitido pela internet em 30/06/2017. Transcrição minha).

A situação política precária de José Kleber não impediu que no ano de 1967 ele liderasse uma campanha contra a arbitrariedade de um delegado designado para a cidade. O delegado que matava cães e raspava a cabeça dos cabeludos, Moacir Bellot, que acusou publicamente José Kleber de subversivo, segundo nos informa o jornalista

Henri Ballot, na matéria que introduziu um texto com fotos que José Kleber produziu intitulado “A Noite de São Bartolomeu dos Cães de Parati”, para a revista o Cruzeiro de 04/03/1967.

O autor do texto e das fotos desta matéria é o advogado e poeta José Kleber Martins Cruz, acusado pelo Delegado Moacir Bellot de “rábula e comunista fichado” nas declarações que o mesmo prestou à imprensa. (...) Nesta reportagem, o advogado José Kleber defende a cidade de Parati, em nome de toda a população consternada pela morte dos seus cachorros e indignada pelas acusações feitas na imprensa e no rádio pelo ex-delegado. (Assinado Henri Ballot. Revista O Cruzeiro, número 23, P. 49).

A expressão deletéria “rábula e comunista fichado”, que une a desqualificação profissional do advogado e promotor José Kleber à acusação de subversão segue sendo uma estratégia utilizada até os dias de hoje para atacar de forma arbitrária um projeto político. Nem mesmo o título de bacharel em direito aquele delegado lhe concedeu. Mesmo assim, José Kleber, e a mobilização da população de Paraty venceram aquela batalha. O delegado foi chamado de volta à capital do antigo estado do Rio de Janeiro, Niterói. Mas o sentido do arbítrio e da brutalidade daquele momento histórico foi denunciado por José Kleber de forma mais ampla no texto. Como no episódio que ele narrou, ocorrido com a amiga Djanira e seu marido, pouco antes em Paraty.

A Polícia não vive de poesia. Delegado é ação. Os paratienses ainda não se esqueceram dos fatos que se deram com o Prof. Mota e Silva e sua mulher, a pintora Djanira, que, cercados em sua residência por um destacamento policial armado até os dentes, souberam resistir às arbitrariedades, heroicamente. Não tendo conseguido prender o casal, contentaram-se sadicamente em fuzilar um cão de estimação da casa, um dálmata, premiado em diversas exposições e que se chamava Horácio. (José Kleber, revista O Cruzeiro, 4/3/1967, P. 50).

Ao se referir no título do texto ao massacre dos protestantes, na noite de 24 de agosto de 1572, em Paris, José Kleber estabeleceu um paralelo entre a intolerância religiosa e a violência política de um agente da lei capaz de produzir, em uma mesma cidade, naquele momento da história, o massacre de cães e a raspagem compulsória da cabeça dos cabeludos. Ou seja, a arbitrariedade sem lei, em condições históricas propícias, pode transformar o gesto humano na insanidade que conduz ao medo, à prisão e à morte.

Na memória dos que atuaram politicamente ao lado de José Kleber sua combatividade, aliada à sua generosidade ficou registrada apenas nos depoimentos. Para ilustrar as condições históricas de pressão às quais estava submetido o poeta no final dos anos sessenta, trago aqui o depoimento de seu companheiro de lutas, Irênio Marques. “Aqui em Paraty as perseguições eram quase que diárias, já que nós estamos numa zona de comando do colégio naval. E a facilidade dos navios virem até Paraty era

muito grande. Então eles estavam constantemente aqui na cidade, os militares”. (Doc. Um Tao Poeta, 1996. Transcrição minha). Esta pressão só aumentou com o Ato Institucional número 5 (1968). Uma radical transformação foi necessária para a sobrevivência física e emocional de toda uma geração de artistas, em particular para um grupo ligado a Nelson Pereira dos Santos e o cinema.

E esses artistas chegam a Paraty. O Zé Kleber faz muito bem essa ponte. E vira tanto um lugar de quem sonhava com uma possibilidade que o Brasil não oferecia, e, também, um certo esconderijo daqueles que não podiam se expressar, como o próprio Zé Kleber. O próprio caso dele. Ele fica dois anos desaparecido e volta totalmente dentro do movimento hippie. Que era um super lugar pra você ficar. Um cara com uma intelectualidade daquela. Um cara com o conhecimento que tinha Zé Kleber e, no entanto, ele estava ali disfarçado de meramente um hippie. Que recebia os hippies em Paraty, falava poesia na rua, e bebia pra caramba, e acabou a vida assim. (Entrevista de Luis Perequê a Bruno Tavares, Pedras Azuis, Paraty, julho de 2017).

Para perceber porque José Kleber fazia tão bem essa “ponte” de que nos fala Luis Perequê, precisamos retornar um pouco mais no tempo. Para acompanhar a trajetória social do poeta boêmio fora de Paraty. No Rio de Janeiro dos anos 50.

UM POETA MODERNO

José Kleber era um artista identificado com a arte moderna. O documentário de Nena Gama, Um Tao Poeta, 1996, nos informa que nos anos 50, no Rio de Janeiro, depois de cursar direito na Universidade Gama Filho, José Kleber trabalhou em escritórios de advocacia. Nesse período estabeleceu contato com Olegário Mariano, Heitor dos Prazeres, Cecília Meirelles, Manuel Bandeira, Glória Beuttenmüller, sua professora de oratória, Mario Faustino, Nelson Cavaquinho, Djanira, Yoshiya Takaoka. Foi deste período seu primeiro livro, Praia do Sono, com orelha de Carlos Ribeiro²².

O editor e livreiro antológico da cidade do Rio de Janeiro foi quem descreveu a organização dos poemas escritos entre 1953 e 1956, e publicados em três partes, segundo a orelha da edição póstuma de 1990. Esta foi feita pelo editor Massao Ohno (1936-2010) de São Paulo. A edição conta também com os desenhos de Tom Maia de 1981. Ambos foram nomes ligados à rede de artistas e intelectuais que trabalharam pela memória de Paraty. Esta edição de 1990 é que uso como fonte para a análise histórica das referências artísticas e redes de sociabilidade de José Kleber, um poeta moderno.

²² Carlos Ribeiro, proprietário, nos anos 50, da Livraria São José, que, então situada nessa rua, constituía um dos sebos mais prestigiados do Rio de Janeiro e, na época, editora ensaios literários. Escreve Drummond em “A Carlos Ribeiro”: “Que desejo ao grande livreiro/meu amigo Carlos Ribeiro/Que entre livros e amigos viva/ uma existência sempre ativa”. (ANDRADE, 2002, P 339).

A primeira parte de Praia do Sono foi dedicada à memória do avô Oséas Martins de Almeida. O destaque do editor Carlos Ribeiro vai recair sobre o premiado poema O Sobrado. Com um tom nostálgico, o poeta falou da impossibilidade de retornar no tempo; “e eu já não posso voltar para o sobrado”. Este poema também está gravado, em uma versão intimista de interpretação, bastante diferente do já citado Lamentações, declamado em 1969. Além deste, apenas Parati-mensagem, título do primeiro poema do livro, com alusão clara a Fernando Pessoa, foi dedicado ao espaço abandonado da cidade em cujas ruas nasciam “ervas que as mulheres capinam durante o dia e à noite continuam a crescer”²³. Esta imagem poética ainda vive na memória dos *paratienses* mais jovens, como nos conta Nena Gama em entrevista realizada em 2018, recordando fotos que lhe mostrou Valdecir Ribas nos anos 90.

Eram fotos em preto e branco. Ele começou a me mostrar. Era a minha infância aquilo ali. Eu sou de 56. Os matos nas ruas do centro histórico enormes. As casas todas descascadas. As igrejas. Algumas casas bem caídas. Paraty viveu esse período de total abandono. A gente ficava precisando de novidade. De coisas que viessem de fora. Quando a lancha da carreira chegava no cais, a cidade ia esperar. Chegava jornal. Chegava gente diferente.

A importância de Fernando Pessoa para José Kleber também pode ser avaliada pela transmissão de seus poemas ao jovem Luis Perequê, como recomendação para sua formação de compositor.

Para mim o Zé tem a qualidade de um Fernando Pessoa. Quem me apresentou a Fernando Pessoa foi o Zé Kleber. A gente estava na casa dele um dia e eu peguei um livro pra ler, de filosofia oriental, que eu não entendi muito, que era o tal do I Ching. Então eu fui perguntar pro Zé o que era aquilo. Ele foi na estante, pegou um livro e dedicou pra mim. E disse, não adianta ficar lendo muita coisa, pelo que você gosta de fazer lê isso aqui, é a bíblia pra você. Chamava-se Poesia de Todos os Tempos, ele falou isso aqui é Fernando Pessoa. (Coleção de Poemas - Poesia de Todos os Tempos, Nova Fronteira, 1985). Quando as pessoas falam pra mim: você é um poeta, eu digo que sou um cantador, porque poeta pra mim é do Zé Kleber pra frente. (Entrevista, 2017).

Os outros sete poemas da primeira parte tratavam do tema preferido de José Kleber; o mar, o litoral, a rede, os pescadores, as canoas, as tempestades, as sereias.

A segunda parte, “Cotidiano”, José Kleber dedicava aos amigos modernistas de seu dia a dia na cidade do Rio de Janeiro. Ele narrava os “temas da cidade grande” e o “impacto sobre a sua sensibilidade” como nos informa Carlos Ribeiro. Os temas, em grande parte, estavam ligados à noite, aos hábitos boêmios do poeta, à sensibilidade

²³ Uma referência em Pessoa para o tema do abandono pode ser vista em Boiam leves, desatentos. Poema de 4-8-1930. Bóiam como folhas mortas/À tona de águas paradas./São coisas vestindo nada,/Pós remoinhando nas portas/Das casas abandonadas. (Fonte: <http://arquivopessoa.net/textos/2460>. Acessado em 15/11/2018).

insone, à vigilância dos sentidos de quem foi fortemente atravessado pela vida no cotidiano. Este também é um aspecto vivo na memória dos que conviveram com o poeta em Paraty. “Encontrar com o Zé Kleber. Ele contava casos. Porque Zé Kleber era boêmio. Você encontrava com ele na madrugada. Sempre ali em redor do Bar do Abel, que tinha um grande salão de sinuca. E as coisas aconteciam ali” (Depoimento de Gê, 2008). Muitos poemas tratavam do bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, onde residiu José Kleber nos anos cinquenta. Dou destaque aqui ao lado musical de José Kleber. Sua atenção com os sons ao redor.

Salgueiro

O morro é uma só garganta, informe e desconhecida, dentro da noite.
Um tambor em ritmo de trovão relampejando suores nos pés.
Mãos tateiam formas escravas de alucinação.
A noite é canto e batidas de tantantã...
(José Kleber, 1990, p. 41).

Outro aspecto da modernidade, percebido por José Kleber, diz respeito à velocidade no processo de civilização. Esta relação entre o tempo e a distância foi uma peça chave na formação do imaginário modernista. A velocidade é responsável, entre outras coisas, pela própria invenção da figura do viajante como turista. Um dos filósofos contemporâneos que tratou do tema foi Zygmunt Bauman²⁴ (1925-2017). Em seus estudos sobre a pós-modernidade, ele apontou o turista, o vagabundo e o jogador como tipos metafóricos de uma estratégia de sobrevivência contemporânea. Esta foi de certa forma uma estratégia que José Kleber aplicou de forma prática à sua própria vida, no início dos anos setenta. José Kleber jogou, ludicamente, com essas três categorias do imaginário social enumeradas pelo filósofo, como podemos ver na descrição abaixo.

Ele tinha um casal de amigos. Ela era francesa e ele era espanhol. Era o Salvador, não lembro o nome, um grande artista plástico. Ela era modelo das altas grifes. Eram muito amigos do Zé. Quando o Zé foi pra Europa eles que hospedaram. Ele chegou todo cheio das becas. Chegou chique, Trouxe uns jeans Blue de Chine. Uns casaquinhos todos coisa. Porque o Zé era muito elegante. Para as pessoas que acham que aquelas roupas largas, que era uma coisa relaxada, que nada! Ele tinha o maior bom gosto. Não pensa você que aqueles andrajos, que todo mundo achava que, era coisa comprada na feirinha lá de Paraty, não era não! Ele adorava uma beca boa. (Entrevista com Nena Gama, 2018).

²⁴ (...) el paseante, el vagabundo, el turista y el jugador proponen en conjunto, a mi juicio, la metáfora de la estrategia posmoderna (...) los estilos antaño practicados por personas marginales en lapsos y lugares marginales son hoy patrimonio de la mayoría en la flor de la edad y en lugares centrales para su mundo vivido; se convirtieron hoy, plena y verdaderamente, en estilos de vida. (...) la vida posmoderna es demasiado desordenada e incoherente para tener cabida en un único modelo cohesivo. Cada tipo transmite sólo una parte de la historia que nunca integra en una totalidad. (BAUMAN, 2003, P 53).

Por hora, gostaria de reter uma imagem do poema Bilhete de Despedida, onde há perspectiva de recolher o tempo na viagem. Isso é algo impensável do ponto de vista exclusivamente positivista da História, já que o tempo não para nem pode voltar. Para a memória, recolher é voltar a um lugar de passagem. Historiar torna-se um contar o visto e vivido alhures. É a própria possibilidade de compartilhar uma experiência com os outros. Isto está no centro da memória coletiva de Paraty sobre seu poeta José Kleber. Ele constitui ainda um lugar de memória²⁵ da relação entre o mundo e a cidade.

Das estações da serra, das casas pequenas.
Não esqueça de recolher todos os acenos das crianças à beira da estrada,
para me trazer de presente na volta.
(José Kleber, 1990, p. 45).

Então a experiência da viagem é algo importante na construção do imaginário social que cerca o poeta. Ele permanece um homem viajado, que retorna e conta aos de sua terra o que conheceu. Ser um agente na circulação de pessoas e coisas da cultura é um dos atributos mais lembrados por todos os que se referem ao poeta de Paraty.

Tinha um prato que Zé Kleber fazia na fazenda dele que eu aprendi e faço até hoje. Um prato que foi feito pra dona Maria I²⁶ quando ela chegou com D João VI. Galinha Mourisca. Eu sei fazer. As pessoas se vestiam loucamente. Tinha um pessoal do grupo Água²⁷ que vinha muito. A gente cantava, fazia altos sons. Virava uma festa. Bando de doidos, mas também grandes artistas. Gente milionária, gente chique de São Paulo que partilhava com a gente desses momentos. Curtia né. (Clélia. Dona de restaurante. Depoimento a Vanda Mota e Bruno Tavares, maio de 2008).

²⁵ Ao evocar a memória do poeta entre quem conviveu com ele, o gesto de historiador realiza um movimento semelhante ao que os meios de comunicação fazem para legitimar um acontecimento público no presente. “Pierre Nora mostrou como os *media* contemporâneos criaram um novo acontecimento e um novo estatuto do acontecimento histórico: é o regresso do acontecimento”. (LE GOFF, 1990, P. 142).

²⁶ *Livro de cozinha da infanta d. Maria*, escrito no século XVI, mais especificamente entre as décadas de 1540 e 1560, e até hoje guardado na Biblioteca Nacional de Nápoles. O manuscrito consta de quatro cadernos de receitas que possuem uma história interessante. Com seu casamento com Alexandre Farnésio (1545-1592), III Duque de Parma, Piacenza e Guastalla, em 1565, d. Maria (1538- 1577), filha do infante d. Duarte e neta de d. Manuel I (1469-1521), levou na bagagem os quatro manuscritos com as receitas que costumava comer em sua terra natal. Os manuscritos ficaram adormecidos na Biblioteca de Nápoles até que foram descritos pela primeira vez por Alfonso Miola em 1895. Em 1963, saiu uma edição brasileira patrocinada pelo Instituto Nacional do Livro e pelo Ministério da Educação. No ano seguinte, nos Estados Unidos, editou-se novamente o livro. Portugal ainda teve de esperar até 1967 para que uma edição estudada por Giacinto Manupella e Salvador Dias Arnaut revelasse por completo as receitas de d. Maria. Site História e alimentação. Joana Monteleone. UFPR. <http://www.historiadaalimentacao.ufpr.br/noticias/noticias002.html>. Acessado em 23/09/2018.

²⁷ Grupo Água: Profile: Very influential chilean folklore, fusion, progressive, canto nuevo & worldmusic group. They began in Chile, traveled through Ecuador and Bolivia, until they reach Brazil, where they met and worked with artist the likes of Milton Nascimento, Moraes Moreira, Denise Emer, among others. Dsicos: Amaneceres; Sym producciones, 1981 e Transparências; Discobertas, 1978. Fonte: Discogs. Agua en vivo en Brasil 1975 - El Colibrí. Aguahistorico.blogspot. Acessso em 23/09/2018.

José Kleber não encarnou apenas a figura de um representante humano do lugar, mas a relação humana de um lugar com o mundo. Esta relação pode ser lembrada de diversas maneiras, muitas vezes contraditórias.

Não, no bar (Valhacouto) não podia entrar gente da cidade porque o bar tinha sido feito só para amigos de fora. Pessoas que chegavam, tomavam um litro de uísque e saíam na boa. O povo da cidade queria brigar, queria bagunçar, né. (Depoimento de Pedrinho Estrela, que trabalhou para José Kleber desde o início na fazenda Itatinga, dado a Vanda Mota e Bruno Tavares, maio 2008).

Esta lembrança não deve ser tomada como verdade absoluta, mas como uma forma de relativizar o contexto de uma memória social. Como diz Le Goff (1990) uma história cultural coloca em pauta o problema da distinção entre as classes sociais e até as diferentes civilizações. E a História Oral dialoga com as ciências sociais privilegiando as relações entre a História e a Antropologia. Ao mobilizar a memória como narrativa recolhida em um depoimento, este não está livre de condução pela alteridade de quem o propôs. A voz do depoente organiza oralmente um passado que está ligado às suas visões de mundo construídas até o presente. Como aponta Geertz (1989) estas visões invocam sentimentos morais e estéticos como provas experimentadas de sua própria verdade mundana. Outra visão de mundo certamente comporá um quadro diferente da relação propiciada por José Kleber entre os do lugar, os de fora e as classes sociais.

O Zé não tinha essa, Ele tanto curti o intelectual que vinha de São Paulo, o artista, o escritor, o artista plástico, o estrangeiro, o ricaço que ele frequentava. Como ele era muito próximo do pescador, do lavrador. Daquela senhorinha que ele conhecia e que lavava a roupa dele, que fazia uma coisa pra ele. Então não tinha realmente essa distinção de classe. (Entrevista de Nena Gama, 2018).

Na terceira parte do livro Praia do Sono, os poemas foram reunidos sob o título “Certeza”. Segundo Carlos Ribeiro nesse conjunto “os versos são mais tocados pelos problemas do mundo atual, do homem e sua época”. Lembro que o texto de Ribeiro, impresso na orelha da edição póstuma de 1990 que me utilizo, vem assinado com data de setembro de 1957. Este foi o contexto da certeza atribuída à visão de mundo que comoveu José Kleber naquele momento da história. O poema indicado por Ribeiro como expressão de que “sua revolta explode em versos” é o que transcrevo abaixo.

Entrevista

- João, que é feito daquele filho que o Senhor lhe deu?
 - A terra comeu.
 - E do feijão e do milho que a terra concedeu?
 - O patrão colheu.
 - E do contrato de “terça” que o patrão escreveu?
 - O doutor rompeu.
 - E das garantias legais que o Doutor prometeu?

- A justiça esqueceu.
 - E da confiança no mundo que a justiça proveu?
 - A vida arrefeceu.
 - João, que é feito do ódio que a vida lhe deu?
 - Na terra cresceu.
- (José Kleber, 1990, p. 69)

Então vemos nos versos do poeta, explicitadas sob a forma de um registro oral estilizado como entrevista imaginária, as relações sociais que José Kleber percebia no mundo agrário que conheceu em seu tempo. O poeta teve de fugir antes da inauguração do seu bar em 1964 por causa da reforma agrária empreendida em Paraty, que seria:

A fazenda da Independência, que hoje se chama Patrimônio, fazenda Sertão Alegre, fazenda Pedras Azuis e fazenda Paraty-Mirim. Então a revolução (termo usado por Irênio para designar o movimento militar de 1964) deixou estas marcas, de iniciativas que foram tomadas e que seriam brilhantes dentro do andamento daquilo que os líderes políticos queriam e, de repente, esses projetos se transformaram em nada. (Depoimento de Irênio Marques. Doc. Um Tao Poeta, 1996, transcrição minha).

José Kleber era advogado. Serviu de promotor público na cidade de Paraty entre os anos 50 e 60. Participou com o último governador eleito do antigo Estado do Rio de Janeiro (1959-1961), Roberto Silveira, da política pública de desapropriação de fazendas em Paraty para fins de reforma agrária. A memória de sua atuação e a ideologia nela envolvida está oralmente documentada.

Eu me lembro que na comarca, quando não havia promotor disponível na comarca, os juizes o nomearem em muitos processos na qualidade de promotor “ad hoc”. (...) E ele fazia aquilo com um esmero e uma dedicação a toda prova. Assumindo a postura do Ministério Público de advogado da sociedade. Livrando-nos daquilo que ele entendia que não era benéfico para a coletividade, como as multinacionais, em fim. Ele desenvolvia nesse trabalho, feito graciosamente, toda a sua personalidade demonstrando claramente a sua ideologia. Não temia demonstrar a quem quer que seja o que ele pensava. (Depoimento de Irênio Marques, 1996. Transcrição minha).

Então José Kleber, nascido em 1932, já era reconhecido em seu tempo de juventude. Aos 25 anos publicou Praia do Sono. Era um artista e um militante político identificado com as reformas de base nos anos 50 e 60. A memória desta identidade foi reproduzida em canções coletadas da tradição popular, e entoadas por José Kleber para as novas gerações. No documentário de 1996, Luis Perequê cantou uma dessas construções melódico-poéticas, acompanhado pela levada de seu violão de canhoto.

Sinhá Maria tem sete filho
Todos sete pequenininho
A panelinha, pequenininha
Todos sete querem comer.
Ora, bate canela que eu quero ver
Araty foi na floresta procurar muiiraquitã,

Araty só encontrou as pedras da agitação.
(Construção livre sobre o cancionero popular. Transcrição minha).

Bate Canela tem gravação de Clementina de Jesus (1901-1987). Foi a música tema do documentário de longa metragem sobre Aloísio Magalhães, 1987. Apresentado no quarto Rio Cine Festival, 1988. O documentário deu destaque ao pioneirismo de Aloísio Magalhães (1927-1982). Programador visual, criador das notas de cruzeiro e de símbolos e logotipos de mais de 90 empresas nacionais e estrangeiras. Ele foi fundador do Centro Nacional de Referência Cultural. Retornaremos a Aluísio Magalhães no terceiro capítulo desta dissertação.

A construção poética de José Kleber uniu o ponto Bate Canela a um mote tradicional de seus improvisos, que ele adaptava segundo a circunstância. Vou realizar uma rápida digressão para mostrar como era rápido na prática do verso com um mote o raciocínio de José Kleber, e irônico o seu uso cotidiano da poesia falada ou cantada.

Quando eu estava virando a esquina do Bar do Abel, cabeça raspada, com meu paninho na cabeça, ficava todo mundo comentando muito, querendo ver minha cabeça. E eu tampava a cabeça. Ai o Zé Kleber estava lá dentro. Ele me viu e veio falar comigo. Ele falou; ô Nena! Ai eu parei assim. Meio brava ainda com ele. Porque eu também sou Venena mesmo. Ele falou assim; poxa, vem cá. Vamos ficar na boa. Não vamos ficar brigando não. Eu gosto de você. A gente é amigo. Queria saber; qual é dessa tua raspada de cabeça? Ai a gente saiu e foi caminhando pra praça e conversando. E ficou numa boa. E eu estava namorando um americano que era um doidão. Era um homem enorme de quase dois metros de altura. Um homem interessante. Ai uma vez o Zé cantou pra mim aquela música - porque ele sabia dessa minha busca mística, espiritual, de raspar a cabeça, de purificação - Ai ele cantou: Araty foi pra floresta procurar Muiraquitã, Araty só encontrou as pegadas de Tarzan. (Morre de rir). Tirou o maior sarro da minha cara. Então esse era o Zé Kleber. (Entrevista Nena Gama, 2018).

A rima com muiraquitã, a pedra mágica que o herói Macunaíma de Mário de Andrade foi resgatar na grande cidade de São Paulo do vilão Venceslau Pietro Pietra, o gigante Paimã, é uma lenda indígena. Segundo Maria do Carmo Pereira Coelho (2003), a figura de sapinho era esculpida em pedra ou feita de argila. A pedra de jade dava-lhe a cor verde com a qual ficou conhecida. Tratava-se de um amuleto da sorte. Na narração de Mário de Andrade, foi em uma noite de lua cheia que sua amante mergulhou no lago para retirar a pedra do fundo, modelá-la e oferece-la a Macunaíma.

A construção de José Kleber adaptou esta lenda de duas maneiras. Na primeira, interpretada por Luis Perequê, Araty vai procurar o amuleto na floresta, mas encontra as “pedras da agitação”. Um mote político para o mito. No caso de Nena, ela personifica Araty, que vai procurar o mistério no seu retiro espiritual, mas encontra o amor carnal.

Veremos nesta dissertação como essa qualidade de adaptar o discurso poético ao momento é uma qualidade comum a todos os cantadores populares.

Outro registro sonoro em que José Kleber apresentou sua veia de cantador foi sua interpretação de um trecho de Cobra Norato (1931) de Raul Bopp (1898 -1984). O trecho do poema em que José Kleber colocou melodia está relacionado com a cerimonia indígena do Dabucuri, do alto Rio Negro. Bopp faz uma adaptação do que o folclorista Câmara Cascudo²⁸ descreve em sua introdução ao poema como uma festa de mutirão em Óbidos, no Pará. Cobra Norato sai de sua pele de cobra e vestido de branco vem dançar na festa com as jovens, e conversar com os velhos, por isso era muito querido de todos os ribeirinhos. O trecho então é cantado por Cobra Norato para ser recebido em casa de família. Os versos são dedicados à dama (dona) da casa, como em uma entrada da bandeira na casa em uma Folia de Reis, ou do Divino. Diz assim:

Angelim folha miúda. (José Kleber responde substituindo o coro) Tarumã. Que foi que te entristeceu? Tarumã. Foi o vento que levou. Tarumã. Mensagem de quem sem foi. Tarumã. Flor de Titi muchou logo nas margens do igarapé. Tarumã. Deixou teu nome na areia e o vento tudo levou. Tarumã. (Transcrição minha da versão de José Kleber gravada em CD, S/D).

Fica claro então o relacionamento poético de José Kleber com a cultura erudita popular do modernismo. Mas a identidade modernista de José Kleber também transparece em sua participação como representante do patrimônio histórico e artístico da cidade, em um momento onde a função tinha mais caráter moral do que qualquer possibilidade prática de ação. Como veremos com detalhes nesta dissertação, uma coisa eram as intenções modernistas de Mário de Andrade em seu anteprojeto²⁹ para a Secretaria de Patrimônio Artístico Nacional, entregue a Rodrigo Mello Franco de Andrade em 1936. Outra bem diferente foi a ação efetiva do SPHAN em sua primeira fase (1937-1970).

Como nos informa o detalhado trabalho de pesquisa de Waldiney de Oliveira Lemos Junior, para o programa de Pós-Graduação em Memória Social, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, publicado em dissertação de mestrado em setembro de 2015, a *patrimonialização* da cidade de Paraty é um processo que se realiza

²⁸ Quando havia putirão de farinha, dabucuri de frutas nas povoações plantadas à beira-rio, Cobra-Norato desencantava, na hora em que os aracuãs deixam de cantar, e subia, todo de branco, para dançar e ver as moças, conversar com os rapazes, agradecer os velhos. (CASCUDO, 2015, P 14).

²⁹ "Da arte popular. Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte (...) que de alguma forma interessem à Etnografia (...) determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, vilejos lacustres da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mocambos no Recife, etc." (*Anteprojeto elaborado por Mário de Andrade*, IN: SPHAN,1980, P. 57).

ao longo do tempo. No arquivo do IPHAN Waldiney encontrou reunido sob a identidade de Processo nº 563-T-57 uma série de documentos que comprovam o desenrolar lento desta história. Entre os diversos documentos anexados à pesquisa de Waldiney Junior, destaco a carta de Carlos Drummond de Andrade endereçada a Rodrigo de Mello Franco em 13 de junho de 1957. Esta carta recomenda a inscrição do conjunto arquitetônico e paisagístico de Parati, que então se escrevia com I, no Livro do Tombo, instituído pelo decreto número 25, de 30 de novembro de 1937.

Esta carta se coaduna com espírito do Estado Novo (1937-1945) que orientava as visões de proteção dos valores históricos e artísticos. Estes valores deveriam ser protegidos pela delimitação de área, espaço físico, atingida pelo tombamento. Trata-se de uma ideia estática de preservação. Para muitos, essa estratégia de tombamento foi denominada como política de preservação de pedra e cal. Contudo, na memória institucional do IPHAN³⁰ encontramos interpretações diferentes para esse processo. Um conjunto arquitetônico era visto também com um vestígio social de um jeito de viver. Portanto uma forma viva de relação com o espaço que é intangível.

José Kleber nos apresentou uma visão análoga de Paraty como patrimônio. Ele já percebia a importância da música como expressão intangível da memória afetiva de um lugar. Na contracapa do disco lê-se: “LCD-1182. Serenata em Paraty. José Kleber interpreta composições suas”. Os quatro títulos das canções gravadas, mais uma foto do jovem poeta, ainda de cabelos curtos, e um texto assinado pelo autor.

“Paraty, monumento histórico e artístico nacional, mantém intangível o clima da infância que se repete nas ruas, nos sobrados, no mar que invade as calçadas e integra a cidade dentro da sua paisagem. É a cidade do mar e da infância, do amor e da saudade. A música que nasce ali está impregnada dessa nostalgia: marchas-ranchos de antigos carnavais e baladas de noite de lua. A vila comemora seus trezentos anos. Este disco faz parte dessa festa. Espero que a melodia e as palavras das minhas músicas possam transmitir um pouco do muito de poesia que Paraty possui na eternidade das suas pedras. José Kleber”.

A COR DO SOM

Antes de ouvir essa “música que nasceu ali”, algumas considerações. Uma produção fonográfica profissional propõe vários fatores para análise histórica da música que ouvimos. O produtor fonográfico de Serenata em Paraty é a RCA Eletrônica Brasileira S.A. Uma empresa multinacional de fabricação e distribuição de discos,

³⁰ “Havia uma série de pessoas que se envolveram com Mário de Andrade numa visão cultural. Ele não mexeu na arquitetura; ele mexeu na cultura brasileira.” (TELLES, Entrevista 04/11/2009, IN; IPHAN, 2010, P. 80).

estabelecida em São Paulo, 1961. O selo (Label em inglês) que identifica a gravação é RCA Victor, sob o número LCD-1182. A RCA era, portanto, naquele momento uma fábrica de discos que possuía estúdios de gravação na Rua Veridiana em São Paulo. A união das instâncias de produção, fabricação e distribuição não é uma prática necessária para indústria como um todo. A palavra gravadora pode corresponder apenas ao selo, detentor dos direitos de reprodução do som gravado, como produtor fonográfico. A fábrica é em muitos casos apenas quem produz o disco e seu encarte físico. Semelhante à relação que pode existir entre uma gráfica e uma editora de livros.

O desenvolvimento artístico dos discos, som e música gravada, em uma cadeia produtiva complexa, inclui a veiculação da imagem vinculada ao repertório de um artista. Para este trabalho complexo a gravadora começou a contar com um produtor artístico. Ramalho Neto era o produtor de *Serenata em Paraty*. Segundo a memória de alguns ele foi amigo de José Kleber. O produtor é um personagem com sua própria história social no mundo da fonografia. Ele se consolida com o desenvolvimento tecnológico das gravações de áudio. Na medida em que uma gravação deixa de ser um registro instantâneo do momento para se tornar um produto com intenções de comunicação social envolvendo som e imagem.

Tudo o que vimos sobre o tricentenário de Paraty foi sem dúvida material de desenvolvimento artístico para o produtor. Se Ramalho e José Kleber mantiveram um diálogo sobre o disco, então o conjunto foi resultado das intenções de ambos para divulgar o artista interpretando um tema. Podemos inferir que José Kleber aportou sua bagagem intelectual e Ramalho a sua expertise profissional. Ambos alicerçados sobre suas experiências com o passado musical e uma imagem histórica a apresentar de Paraty.

Entre os músicos profissionais que tocavam para a gravadora estava o Maestro Portinho, de quem são os arranjos e direção musical do disco. Portinho era um *Band Líder* oriundo do meio radiofônico dos anos 40 e 50, nascido no Rio Grande Sul. Participou de conjuntos regionais antes de firmar seu nome como regente de grandes orquestras. Gravou com artistas de norte a sul do país. Mas se notabilizava na época por uma regência com sotaque de jazz latino. Portinho gravava para várias gravadoras diferentes. O ecletismo do repertório era seu estilo. No mesmo ano de 1967 gravou o LP *Maestro Iê Iê Iê & Sucessos da Juventude* para o selo Continental, com produção de Alfredo Borba. Ramalho também trabalhou na Continental nos anos 70. Inclusive formando outras gerações de produtores artísticos, como Max Pierre, que foi assistente

de Guto Graça Melo no selo Som Livre nos anos 80. “Naquele tempo você não chamava produtores de fora, as gravadoras tinham seus produtores. Então eu, Sérgio Melo e Walter D’Ávila éramos produtores da Som Livre” (Depoimento de Max Pierre, 2009, Apud: VICENTE, 2007 – 2009, P. 75).

O importante de recolher das considerações acima é que o som do disco *Serenata em Paraty* foi fabricado pela indústria cultural da época, sob o entendimento do que era um passado fonográfico brasileiro. O som tem características de uma tradição. Das quatro canções do disco, duas são marchas de carnaval, duas são baladas. As marchas tem uma sonoridade estabilizada, facilmente reconhecível, pois fizeram parte de diversos eventos públicos, cívicos, esportivos e do carnaval brasileiro.

Há duas marchas- rancho no disco. É um convite ao prazer. Tudo isso é *Paraty* oferece o bom da vida, a praia, o cais, a praça ao amor em *Paraty*. A mais modulada das harmonias conduz o ouvinte por uma jornada na cidade. Como um passeio. José Kleber nos ofereceu o seu refrão, com quem diz - eu tenho esta cidade e tudo isso é para ti. Só podemos agradecer a José Kleber de coração. A marcha *Agora é Vida* é a única do disco que apoia a melodia do refrão na tonalidade maior. Ela começa menor, narrando “os caminhos do mar”, um dos acessos antigos a *Paraty*. O “barco azul” encantado navega cansado. Mas vem “enfeitado de bandeirinhas de luz”. Sua chegada, como a lancha em *Paraty*³¹, é um convite para a festa. Afirmado, diante de tudo o que contei até aqui, a opção de José Kleber pela vida, pela alegria, pelo carnaval. Ela exorciza o passado, que não interessa diante da euforia do carnaval. E chama para ver a lua, as estrelas, a madrugada e a aurora. Virar a noite como num fandango para São Gonçalo. O carnaval é na rua, é o tempo da liberdade.

Paraty era uma super proteção. Uma cápsula distante de tudo. E também as pessoas podiam extravasar suas necessidades artísticas, enfim, as suas ansiedades de estar vivendo num país com uma ditadura. As pessoas andavam por essas ruas de *Paraty* exercitando essa célula, essa micro liberdade, ali. Eu acho que isso também ajudou a preservar esse espírito de *Paraty*. (Entrevista de Perequê, Pedras Azuis, *Paraty*, 2017).

Como que para a moça da Banda de Chico Buarque, José Kleber exorta a deixar a tristeza e a saudade de lado para brincar no carnaval. A brincadeira é o folguedo, a festa que se vai adaptando. Da roça para as cidades. As marchas são um som de folguedo urbano, que mistura o som das bandas, com seu universo marcial em movimento, ao espírito da padroeira dos músicos, Santa Cecília, cujo altar mundano é o

³¹ “O dia a dia da vila era regulado pela chegada da embarcação, cujo horário só era confirmado pelo telégrafo de Mambucaba 2 horas antes, o que mostra como era insular a vida de *Paraty* na primeira metade do séc. XX”. (J. Freire “Zézito”, *Crônicas de Paraty*, 2002, P. 9).

coreto das pequenas cidades. Em Agora é Vida não falta o refrão onomatopaico, mistura do coro das vozes com os metais, um belo lá-lá lá-lá-lá, laaaa, lá, lá, lá, laaaa. Lá, lá, lá, laa. Lá, lá, lá-láaaa!. Não sei se me faço entender ritmicamente pela notação inventada, mas sei que se ouvirem será fácil reconhecer a melodia de muitos carnavais.

O disco abre com Chiba do Valhacouto, que apesar do nome indicar uma relação com o folclore de Paraty, a ciranda rural era chamada de Chiba, a gravação soa mais como uma canção de Aurora Miranda para um filme de Walt Disney nos tempos da Segunda Guerra Mundial (1939 -1945). O arranjo lembra aqueles coros femininos dolentes, acompanhados de sopros, onde as vozes mimetizam o som do vento. Ao mesmo tempo, José Kleber impõe sua voz potente de seresteiro, dando à letra um tom melo dramático. Não se trata de juízo estético, mas de um contraste histórico. Este disco foi produzido no mesmo ano em que o II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record lançava os alicerces musicais do tropicalismo. Rogério Duprat regia uma orquestra acompanhada pela banda de rock Os Mutantes, em Domingo no Parque de Gilberto Gil. O som da primeira música do disco nos afasta da figura que a memória social guarda de José Kleber. Um sujeito que desafiava os códigos convencionais de conduta e estava na frente de seu tempo.

E eu fui ficando em Paraty e conhecendo as pessoas. Que na época eram meia dúzia, né. Era o Zé do Hugo que era o dono da farmácia. O meu tio, que era o Dr. Barreto, que trabalhava pra prefeitura, dava aula no colégio da cidade. Era o Seu Aloisio, que era o prefeito na época. Zé Kleber, o Gabriel e éramos todos jovens e tudo muito louco, né. E o Zé Kleber sempre muito louco com as coisas dele, é uma pessoa muito inteligente. Acho que ele tava meio fora da época, né. As pessoas não entendiam muito a loucura do Zé Kleber não. E o Zé Kleber acabou comprando a Itatinga. Que na verdade, se não me engano foi uma troca que ele fez no sobrado em que funcionava o Valhacouto. Na época um bar que ele montou. (Depoimento de Gê, artesão, gravado em Paraty, maio de 2008).

O momento que Gê narra de sua chegada à cidade foi exatamente o mesmo da gravação de Serenata em Paraty. Alguns organizadores do evento comemorativo estão presentes na fala de Gê. O prefeito Aluísio de Castro, o advogado José Gerardo Barreto Borges, o tio Barreto. O que estava acontecendo com José Kleber neste momento da sua história pessoal? O que estava para acontecer em Paraty? As duas coisas tem relação? Mas antes de seguir adiante para responder a essas perguntas vamos encerrar este tempo narrado com os versos da Balada de Paraty.

Pedras redondas pela rua e o mar lavou as calçadas.
Na lua cheia a maré lambe portais de sobrados
Deixa vestígios de lama na praça.
Quando as horas não são horas
Não marcam a minha existência.

Na lua cheia a maré lambe portais de sobrados
Deixa vestígios de lama e saudade.

José Kleber

A GRANDE TRANSFORMAÇÃO.

Trabalharemos agora outra chave de interpretação. Interrogaremos nossos documentos de memória e da história para saber como a cultura respondeu a uma transformação radical no território e na sociedade em Paraty. Semelhante ao que aconteceu nas grandes navegações marítimas, que primeiro descobriram o Brasil. O historiador Jaques Le Goff aponta que nesse momento dos descobrimentos ocorreu um fenômeno imaginário ligado à conquista e ao povoamento da América, que se desdobrou no tempo.

Ao norte do México, na América Setentrional, espalha-se a ideia, por influência protestante, de que o seu povoamento constitui o retomo ao paraíso terrestre e a da necessidade de construir a Nova Jerusalém, o que está na origem da força do mito do progresso e do culto da novidade e da juventude no *American way of life* e da irreverência americana perante a tradição e a história, assim como da "nostalgia adâmica" dos "escritores americanos" [Eliade, 1969; cf. também, Sanford, 1961; Williams, 1962; Niebuhr, 1937; Lewis, 1955]. (LE GOFF, 1990, P. 359).

Fenômeno análogo ocorreu no imaginário social da Paraty dos anos 70. A manchete de capa da revista *Veja* de 01/11/1972 era *Rio-Santos: a descoberta do paraíso*. O desenvolvimento econômico caminhava a passos largos em direção à velha cidade colonial, sempre sequiosa de progresso³², como uma frente de povoamento contemporânea. O turismo era a indústria que se apresentava para tirar aquela região do atraso econômico. Levaria o turista das grandes cidades para passear no paraíso terreal domesticado pela civilização do petróleo. Do automóvel, do ônibus e do caminhão. Como isso foi visto por quem morava lá? Quais imagens antecipavam a chegada das novas caravelas rodoviárias?

Paraty é uma cidade que tinha o caminho do ouro, o caminho dos tropeiros, e chegada de barco. Então por exemplo, um jipe saía de Paraty e chegava até ali no Patrimônio. Aquela estradinha de chão, cheia de curvinhas por ai afora. Iguais as que andavam com os cavalos. De repente vem uma estrada com três mil homens trabalhando. E máquinas, e cortando, e fazendo aquela super abertura. E cortando morros, e aterrando várzeas, e pontes, coisas que a gente nunca tinha visto. Então eu tenho na minha cabeça exatamente isso. Tem uma cena muito engraçada que eu me lembro de uma vez a gente parado, eu e meu irmão, parado na estradinha de terra vendo do outro lado do morro

³²A dialética progresso/atraso, permanência/mudança, depende do lugar da retórica dos articulistas na história: "Índice de atraso? Não! Índice de progresso da religião, profundamente arraigada na alma dos paratienses". (A verdade, ano I, n 42, 16/6/1929. Apud: SOUZA, 1994, P.215). "Antes, quando a cidade era bem mais pobre (...) os festeiros nunca recorreram a este funesto expediente de juntar a programação religiosa às propagandas comerciais". (Jornal de Paraty, ano I, n 19, 9/8/1970. Apud: op. cit. P. 225).

aquelas máquinas gigantes que a gente nunca tinha visto. E a gente ficou tão assim, parado, olhando, que um cara parou com a camionete e encostou, na gente, a camionete assim. E a gente anestesiado vendo aquelas máquinas, coisa de outro mundo, né. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Grande parte da ideologia das visões edênicas advém dos processos de abertura de novas fronteiras. Terra virgem, intocada pelo homem civilizado que chegava trazendo suas visões do paraíso³³. Isto, de um ponto de vista cultural, quer dizer que aqueles que vêm pelos caminhos da terra e do mar carregam uma parte de seus costumes culturais. Mas os costumes foram aprendidos em um contexto histórico, a partir de experiências maiores que circularam no imaginário coletivo de cada época. Cada sujeito que se move, em cada tempo, projeta um imaginário sobre sua própria decisão de partir. O imaginário servirá para organizar sua jornada e estabilizar sua identidade no lugar que encontrar. O movimento de cada sujeito obriga a reinterpretar o conjunto social em cada tempo e lugar. O próprio movimento da história é que juntará depois sua memória à dos demais.

Era muita gente na estrada. Porque a repressão jogou a juventude toda na estrada. Você olhava e não via horizontes. Saia de casa e botava uma mochila e ia pro mundo. Quero ver o que está acontecendo. E saia encontrando com todo o mundo pelas estradas. Na Bahia, no Rio. Começava essa viagem das pessoas. Que culminou com aquele festival de Woodstock³⁴ que foi a confirmação de que estava todo mundo no mesmo caminho. Porque foi lá, mas era no mundo inteiro. Apenas lá foi divulgado. Foi filmado. Foi aquele sucesso na época. (Depoimento de Gê, artesão. Paraty, maio de 2008).

O poeta José Kleber tratou destas e de outras Vertentes do Paraíso, em seu livro de 1983. Ou seja, por onde se espalharam as visões³⁵ das águas dos rios edênicos. Que vestígios de lama e saudade produziram no imaginário coletivo. Trataremos mais do tema no momento da chegada da estrada. Por hora, retornemos à composição Chiba do Valhacouto, gravada no compacto RCA, Serenata em Paraty, 1967/1969, onde já sabemos que José Kleber canta com uma voz potente, que lembra o seresteiro Vicente Celestino (1894-1968), acompanhado de coro feminino.

Vamos relacionar o aporte intelectual modernista do poeta com a presença da expressão Chiba, uma forma tradicional da ciranda rural de Paraty, semelhante ao

³³ “Enquanto no Velho Mundo a natureza avarenta regateava suas dádivas, repartindo-as por estações e só beneficiando os previdentes, os diligentes, os pacientes, no paraíso americano ela se entregava de imediato em sua plenitude, sem a dura necessidade”. (HOLANDA, Visão do Paraíso, Prefácio da segunda edição, novembro de 1968, P. X).

³⁴ Woodstock Music & Art Fair foi um festival de música realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 na fazenda de 600 acres de Max Yasgur, na cidade de Bethel, no estado de Nova York, Estados Unidos.

³⁵ “Eu sempre colhi meus frutos na ogiva rubra da bala, na violência da noite quando se morre e se cala” (KLEBER, Odes, VII, 1983, sem número de página).

fandango batido da região caiçara. A intenção é cotejar a forma artística com o momento histórico vivido pelo poeta. No nome, na forma e na letra da música desta canção o poeta realizou uma apropriação estilizada desta tradição. Inclusive utilizando o tema da partida no cais. “Tava na beira do cais/onde meu bem embarcou/foi a prenda mais bonita/ que a onda do mar levou”, é um verso de ciranda gravado em vários registros dos anos 60 aos mais contemporâneos³⁶. Uma permanência.

O que a letra do refrão aponta em Chiba do Valhacouto é um belo jogo de inversão nos sentidos da trajetória de vida do poeta. Um movimento de transformação. As vozes femininas entoam um dolente “Êlaou, êlaou, o mar acabou na ponta do cais”. A imagem nos dá a dimensão de um fim de jornada para um navegante. Dessa jornada o poeta traz uma “garrafa de água ardente” para “beber com toda gente”. Para depois afogar “no mar meu desespero” e “fazer feliz meu coração”. Compartilho minha visão com a interpretação de Luis Perequê para a transformação radical do poeta na virada para os anos setenta.

Ele tinha feito um CD, não, um vinil, e um livro, que é Praia do Sono. Ele é perseguido. Fica muito tempo desaparecido e volta nos anos 70 totalmente na contracultura. Acho aquela música muito simbólica dele: *afoguei no mar meu desespero, pra fazer feliz meu coração* (Chiba do Valhacouto). Ai ele incorpora mesmo o espírito artístico. O Zé resolveu colocar a vida dele na representação do que é um poeta. O Zé vivenciou todos os dias isso. Na praça falando um poema. Ele levou isso ao extremo. (Perequê, 2017).

Sabendo que “a morte o sonho estanca, mas enquanto vivo o sonho aumenta”. E assim, o fim da canção inverte a ordem da chegada para outra possibilidade de partida, de recomeço, porque no último refrão as vozes cantam “Êlaou, êlaou, o mar começou na ponta do cais” (Serenata em Paraty, faixa 1, 1967, transcrição minha). José Kleber também nos atualiza sobre esse momento de sua trajetória, aí como uma possibilidade de ruptura radical com a vida, em *Confissão*, um poema editado em seu livro; *Vertentes do Paraíso*, 1983.

Eu quisera a hibernação estar morto em 64 morte não triste porque estou sem sol nem chuvas vêm passa-me a bruma pelos olhos soçobro na noite (...) basta 64 de angustias eu quero o frio das estepes o sono da memória a morte da palavra o repouso do verso quieto fixado na terra envolto nos musgos e nos vermes estar frio e a palavra indizível aninha-se no peito (José Kleber, 1983, livro sem paginas numeradas)

³⁶ Refiro-me aqui a temas interpretados por Antonio Marcolino, registrados em fita cassete, das cirandas de Paraty. Referência: Profa. Dulce Lamas, Revista Brasileira de Folclore, Número 2, de janeiro/abril de 1962. Pg. 25-62. E Os caiçaras, ciranda de Paraty. Paraty, RJ. Silo Cultural, 2012. 1 CD. (43 min). OS SETE UNIDOS. Grupo de ciranda de Paraty. Paraty, RJ. Silo Cultural, sem data. 1 CD. (58 min).

Verso livre, sem nenhuma pontuação, *Confissão* narra o inenarrável³⁷. A transformação visceral da subjetividade de alguém atravessado pelo tempo. Que morre uma morte encenada, para escapar da miséria e do desespero da história.

Do entrelaço do processo histórico real com o mundo possível, José Kleber deixou de viver na cidade de Paraty para se transferir para área rural em sua fazenda Itatinga. Junto com essa mudança no espaço físico, nasceu um artista sobrevivendo em sua arte. Performático em sua conduta radical de vida. Largando a pele social herdada, para construir uma persona hirsuta e irada. Abrindo “*asas sobre a liberdade de ser louco*”. Este poema, Altair, publicado também em 1983, já estava redigido em seu diário cheio de fotos de paisagens brasileiras, cenas de platôs de filmes e de personagens cabeludos na fazenda Itatinga, com trechos datados de novembro de 1975. Outros depoimentos dão conta da memória sobre o clima geral da juventude que se reunia em torno de Zé Kleber e da fazenda Itatinga nessa época.

ITATINGA DE ZÉ KLEBER

Eu conheci Paraty em setenta. Paraty era totalmente diferente do que é hoje. Era uma ilha. Só tinha é... não existia a Rio Santos. Você tinha que descer aqui por Cunha ou então vir do Rio na barca, certo. E as casas eram todas ruínas, né. Alguma casa mais arrumadinha, mas era... a maioria eram os *paratienses* que moravam aí mesmo. Eram as casas do bairro histórico e muitas ruínas mesmo. Foram totalmente reconstruídas. Então era muito incrível Paraty naquela época, era muito bonito. Era mágico. Cê tinha a impressão que cê tava num filme de época. Que você tinha voltado no tempo. Que você ia encontrar um pirata na esquina. (risadas) Com certeza. A gente no tempo dos ácidos lisérgicos, então a gente tomava aquilo e ficava viajando e pirata pra todo canto. Os músicos tinham cores (risos). Na época dos hippies, né (Depoimento de Clélia, artesã em 70, a Vanda Mota e Bruno Tavares em seu restaurante de Paraty, 2008).

Nem tudo era a paz e o amor. A juventude que chegava do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e de São Paulo ia se juntar nos sítios na região rural. Vários depoimentos lembram a repressão como fato comum daqueles dias. Como nos contou Pedrinho Estrela sobre o momento em que deixou a fazenda Itatinga, para fundar outra comunidade em seu próprio sítio no Condado.

Eu tenho a minha terra, eu tinha uns seis alqueires de terra lá no Condado, Córrego dos Micos, parti pra lá. Pra lá foi o Piupiu, uns primos da Clélia, que tem um restaurante aí na Ponte Branca, Ivan. Foi uma galera pra lá e aí levantamos. Mas é que tinha uma espingarda de dois canos de carregar pela boca. Cartucho de pólvora que cê comprava e

³⁷ “É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, P. 78).

dava cinquenta tiros, botando de pouquinho em pouquinho dentro. Então a gente começou a dar tiro com aquilo. Carregava, eram dois canos, dava pro outro *pou, pou*. Furamos uma tabua toda dando tiro com essa espingarda. E tinha uma garrucha de trinta e dois, do cano quebrado, porque tinha dado um tiro num cachorro e o cano quebrou. Só tinha um cano. E ficava nisso, mas se dava muito tiro com esse também *pá, pá e pá*. Era aquilo e os dois canos *bou, bou, páaa*; Rapaz! Teve um dia que apareceu... duas camionetes, e uma Rural. Dezesseis homens. E juntou no Campinho (Campinho da Independência, atual quilombo) assim... “Não uma denuncia que cê tá fazendo tiroteio aí, e não sei o que. Cês tão treinando pra guerrilha”... Desse jeito os caras comigo. (Pedrinho Estrela, que trabalhou para José Kleber na fazenda Itatinga, e depois conviveu com Gê e Clélia no sítio do Condado, depoimento, Paraty, 2008).

Os outros depoentes apresentaram versões semelhantes. Mais ou menos romanceadas, mas sempre apontando a presença da polícia como um fato do cotidiano. Aqueles que saíram das grandes cidades para uma vida alternativa tinham sua própria visão da repressão de costumes como característica acentuada naquele período³⁸. “De vez em quando a policia federal pintava lá no sítio, por que a filha de um coronel fugiu de casa e foi parar lá, e tinha que resgatar. Ai tinha essas coisas da época da ditadura”. (Depoimento de Gê - comprou o sítio do Condado de Pedrinho Estrela. Paraty, 2008).

Assim a escolha de um estilo de vida, uma solução de resistência para José Kleber, foi fazendo parte da memória de toda uma geração que veio viver aquela Parati, que ainda se escrevia com I, antes da chegada do Programa Cidades Históricas (PCH) mudar, entre muitas outras coisas, a grafia para o Y³⁹.

Tinha a fazenda do Zé Kleber, a Itatinga, que era um barato. A gente encontrava todo mundo lá. Artistas de cinema. Gente muito interessante. Sonia Braga. Todo mundo frequentava lá. A gente tomava banho pelado, ele, Zé Kleber, todo mundo pelado na cachoeira. Fazíamos a comida. Tinha uma arara que comia a porta da cozinha todinha. Arara louca. Muito livro, muita coisa, a gente cantava. Era muito gostoso. Isso não é do meu tempo, mas teve um delegado⁴⁰ que mandou matar os cachorros e cortar o cabelo dos cabeludos. O Zé Kleber falava muito disso. Um famoso. Não lembro o nome dele, um cara da antiga, todo mundo lembra o nome desse cara ai. (Depoimento de Clélia, Paraty, 2008).

³⁸ Carlos Fico aponta para duas dimensões da repressão durante a ditadura: “Enquanto os primeiros eliminavam, mesmo fisicamente, comunistas, “subversivos” e “corruptos”, (a segunda) buscava “educar o povo brasileiro” ou defendê-lo dos ataques à “moral e aos bons costumes”. Como é fácil perceber, as duas dimensões podem aparecer combinadas numa mesma instância, sendo flagrante que a Comissão Geral de Investigações (responsável pelo julgamento sumário de acusados de corrupção) tanto atuava no saneamento (caçando e cassando supostos corruptos), quanto pretendia exercer uma prática educativa (através do que era chamado de “ações catalíticas”, práticas intimidatórias caracterizadas pela convocação arbitrária de pessoas que eram advertidas sobre possíveis punições futuras)”. (FICO, 2004, p. 39)

³⁹ Em *A Poesia Popular no Brasil* de Silvio Romero, que trata das expressões populares na linguagem brasileira, publicado em Recife, 31 de maio de 1878, já aparece esta forma tradicional da grafia do nome de Paraty. Na edição 24317 do Correio da Manhã de 1972 a manchete “Nomes históricos com grafia oficial” anuncia o projeto do Senador Vasconcellos Torres (ARENA RJ), que em homenagem a Paraty, propõe reestabelecer a grafia tradicional de todas as cidades tombadas pelo Patrimônio Histórico.

⁴⁰ Delegado Moacir Bellot. Ver referência no início deste texto, revista O Cruzeiro, 1967.

É interessante sublinhar como este período intermediário, entre 1967 e 1975, ficou marcado na memória de muitos dos que conviveram com José Kleber. Todos os depoimentos confirmam isso. Quem viveu a Paraty rural daqueles anos fala da Itatinga de Zé Kleber e das memórias que ele transmitiu sobre o passado da cidade.

Entreouvimos nas palavras de Clélia que José Kleber pertenceu ao mundo do cinema. De fato, ele participou ativamente de um ciclo cinematográfico que se iniciou em Paraty, como nos contou Luiz Carlos Lacerda, o Bigode.

A partir de então (a filmagem de *Azyлло Muito Louco*, 1969), estabeleceu-se na cidade um ciclo cinematográfico dos mais importantes na história do cinema brasileiro. Ele (José Kleber) com a sua generosidade, abriu as portas do que foi o seu antigo restaurante Valhacouto para abrigar essa equipe, que vinha também fugindo das agruras políticas que a ditadura impunha ao cinema brasileiro, e à vida pessoal de cada um. E então, ele abriu o caminho para que esse ciclo entrasse na cidade e se perpetuasse, apesar de algumas crises do cinema brasileiro, até hoje (1996) na realização de filmes muito importantes. (Depoimento de Bigode, Doc. Um Tao Poeta, 1996. Transcrição minha).

Entre os muitos filmes que José Kleber participou, foi esse, em particular, que tratou diretamente do tema da insanidade de uma forma histórica. Sincrônica com o momento de sua realização, deslocando no tempo um tema da literatura na história. Apontando a relação contraditória entre um imaginário social sobre a psiquiatria e o contexto de exílio em que se produz o filme. Seu nome propôs a síntese: *Azyлло Muito Louco*⁴¹. O filme de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1970, foi uma das três produções cinematográficas realizadas pelo diretor em Paraty entre 1969 e 1972. Produzido em regime de mutirão cooperativo, contou com ajuda direta de José Kleber para receber a equipe em Paraty. Quem melhor traduziu o momento que viveu toda aquela turma de cinema exilada em Paraty naqueles anos foi Bigode, no livro Luiz Carlos Lacerda, publicado pela Imprensa Oficial de São Paulo em 2007.

Acabada a filmagem de *Azyлло*, eu fico morando em Paraty. É porque no Rio era aquela violência da ditadura, a repressão, os amigos sendo presos. Caetano, Chico, Cacá Diegues vão para o exílio no exterior, muitos amigos vão embora do país. E o Nelson se exila em Paraty. E entre um filme e outro, eu ficava dando aulas de português, o Arduíno ia pescar, o Rogério Noel, que foi o diretor de fotografia do meu primeiro longa e, mais tarde, morreu de overdose, aos 21 anos. (LACERDA, 2007, P. 64).

⁴¹ O roteiro é uma livre adaptação da obra *O Alienista*, de Machado de Assis. O conto, como o filme, discutem o fenômeno da loucura. A figura de Simão Bacamarte, no conto um médico a serviço da ciência, no filme um sacerdote a serviço da verdade, tem pendores para soluções finais. “O principal é estudar a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir em fim a causa do fenômeno e o remédio universal” (ASSIS, 1997, P. 256).

O segundo filme foi *Como Era Gostoso Meu Francês*⁴², filmado em 1970. Na linha dos filmes sobre a literatura, este é o mais radical de Nelson Pereira. Todo falado em tupi, francês e com raras frases em português. Utilizando os vários idiomas falados, Nelson produziu uma inversão de valores interessante. Em uma cena fez um grupo de marujos presos falarem, pela interpelação dos indígenas, para cada um ser identificado pelo som da prosódia oral. Cunhambebe, o chefe Tupinambá, era quem reconhecia cada marujo decidindo seu destino de acordo com sua origem. O personagem francês de Arduíno Colassanti repetia sempre a mesma frase sobre os bárbaros (*les barbares*), enquanto o português recitava uma receita culinária lusitana com azeite e cebolas. Estereótipos culturais. Dentro da loucura geral, na montagem, o filme foi entremeadado por cartelas escritas com trechos de documentos históricos, de viajantes, padres e militares do século XVI.

Segundo o livro de Lacerda, o filme contou com dinheiro em sua produção, que o Nelson Pereira conseguiu. Isto se confirma em um dos depoimentos desta pesquisa. “De repente, dezessete pra dezoito anos compro a casa pra minha mãe lá na chácara. Tinha feito o filme pra cinema com o Nelson Pereira dos Santos. Como é gostoso meu francês. Ai cai um dinheiro, comprei uma casa na beira do rio”. (Pedro Estrela, 2008). Com as sobras de negativo que Nelson lhe deu, Lacerda filmou o seu primeiro filme longa metragem. *Mãos Vazias*, com José Kleber e Leila Diniz nos papéis principais. Uma adaptação do livro de Lucio Cardoso de 1938.

Ai, o Julio Romiti que era amigo do meu pai e do Nelson, me emprestou o equipamento, incluindo um aparelho Nagra de som e uma câmera, o José Kleber me emprestou as casas dele, o sobrado onde morava. Os atores trabalharam na forma de cooperativa, como nos filmes do Nelson. Como não havia salários, a gente abriu uma conta no botequim, para cada um, dentro de um limite que a produção pagava. (LACERDA, 2007, P. 69).

Quem é Beta? De Nelson Pereira dos Santos é filmado em 1972. Neste filme, também radical em sua estrutura narrativa, aparece outra vez o clima de insanidade. Só que desta vez não é uma reflexão alegórica sobre um texto literário, mas um exercício

⁴² O filme realiza uma mistura entre história e romance. O personagem de Arduíno Colassanti, o Francês, é fruto de um misto das narrativas de Hans Staden, com a crônica da viagem ao Brasil de Jean de Léry. Sua relação com os Tupinambás expressa um pouco do estranhamento da civilização europeia em nosso território e da ideia de antropofagia cultural brasileira. Permeada pelo romance entre a personagem de Arduíno e a indígena interpretada por Ana Maria Magalhães, que no fim literalmente come um pedaço do Francês. Este tema da mistura de indígenas e europeus será retomado no capítulo três, quando analisarmos a narrativa histórico-fabular de Themilton Tavares, Trindade (1993), o distrito de Paraty.

fílmico inspirado em *Week-End*⁴³ de Godard (1967). O protagonista, interpretado por Arduíno Colassanti era um guerrilheiro/exterminador entrincheirado em uma cabana esotérica no alto de uma colina, cujo codinome de operação de rádio era Exu 8. Na área em torno soavam sistemas de alarme. Havia metralhadoras, bombas e só faltava mesmo a Brigitte Bardot da canção de Caetano⁴⁴. Na verdade nem isso faltava, já que as atrizes francesas Noëlle Adam e Sylvie Fennec formavam o macabro triângulo amoroso com o guerrilheiro Arduíno. Os três se dedicavam a matar os *contamineites*, que eram pessoas que vagavam em grupos pelas colinas e estradas, como se fossem retirantes *zumbis*.

Há aí certa semelhança com a memória construída no depoimento do artesão Gê sobre sua geração empurrada para as estradas. Mas também há neste filme cenas significativas de uma interpretação de Nelson Pereira sobre a relação entre a violência endêmica do regime autoritário e o movimento de contracultura. Uma grande sequência foi filmada entre a horta e a sala da fazenda Itatinga. O grupo protagonizado por um *guru pai de santo* interpretado por José Kleber, acompanhado de Ana Maria Magalhães e Nildo Parente, atores nos dois filmes anteriores de Nelson, encenava uma espécie de irmandade pacífica, que cultivava vegetais com nomes indígenas e cantava em roda melodias de José Kleber, como a belíssima Canção dos Pescadores. Foi o mais pungente retrato alegórico que encontrei nas fontes de minha pesquisa sobre aquele contexto histórico e seu imaginário cultural.

Em 2014, o blog Daruich, reproduziu a matéria do jornalista Mateus Campos sobre o perfil de Zé Kleber – O *beatnik* de Paraty. Por ocasião da XI FLIP, o jornalista realçou o fato de que Zé Kleber era o único autor de Paraty a batizar uma mesa na festa literária. Neste ano de 2013 realizava-se na Mesa José Kleber o debate sobre políticas públicas para cidade, onde os convidados eram o artista Gilberto Gil e a historiadora Marina de Mello e Souza. Mediado por Alexandre Pimentel o tema era o Defeso Cultural, expressão criada pelo compositor Luis Perequê durante o debate com Ana Carla Fonseca, na mesma mesa em 2010. Retornaremos ao assunto no capítulo três

⁴³ Várias referências relacionam o filme de Godard ao de Nelson. Uma citação direta é o operador de rádio dos guerrilheiros rurais de *Week-End*, que usa um código cultural como forma de identificar o emissor de rádio na escuta; “Ici c’est *Johnny Guitar*”. O operador de rádio usa o nome do cultuado filme (1954) de Nicolas Ray, que os jovens cineastas da Nouvelle Vague ressignificaram como um Cinema Autoral de Hollywood, *avant la lettrre*. No caso de Nelson Pereira os códigos de referência são da nossa cultura afro-brasileira. A base do guerrilheiro/exterminador Arduíno Colassanti tem o código de identificação *Exu 8*.

⁴⁴ Refiro-me à letra da canção Alegria Alegria de Caetano Veloso. Quarta colocada no II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, 1967. “Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot”.

desta dissertação. Por hora gostaria de reter a memória da presença de Nelson Pereira dos Santos, como Mateus Campos a publicou, e foi reproduzida no blog Daruich em 09 de fevereiro de 2014.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos, que fala amanhã às 21h30m na Tenda dos Autores, dirigiu Zé Kleber quando este interpretou o Barão de Itararé na adaptação da obra de Graciliano Ramos “Memórias do Cárcere”. O diretor e a figura ilustre de Paraty conheceram-se há 50 anos.

– O Zé Kleber era um sujeito incrível, uma grande companhia, capaz de conversar sobre tudo. Autor e cantor de grandes serenatas. Naquela época, ele era o dono do poder cultural da cidade – explica o cineasta. (jeffersondaruich.blogspot.com/2014/02/ze-kleber-o-beatnik-de-paraty.html. Acessado em 24/10/2018).

“O dono do poder cultural da cidade” nos diz Nelson Pereira. Mais uma vez estamos diante de uma armadilha da memória. Como podia o dono do poder se ver numa situação de exílio em seu próprio lugar?

Porque de fato, José Kleber nunca deixou de reconstruir seus ideais. O cinema tornou-se sua grande paixão. E suas atuações continuaram nos filmes dos amigos. Na maior parte das vezes atuando como um bardo em cena. É o caso do personagem do Barão de Itararé citado acima, onde José Kleber entoava um trecho do hino, Avante Camaradas. “Aqui não há quem nos detenha e nem quem vença nossa galhardia. Que nobre missão desempenha. Temer não pode a vilania, ò tirania”. (Memórias do Cárcere, 1984, transcrição minha). Cabe destacar que O hino - Avante Camaradas, mesmo sendo tocado com frequência em cerimônias militares, paradas e comemorações cívicas, não foi composto para o Exército, mas para a Coluna Prestes, nos anos 20. Outro momento em que atuou como bardo na cidade de Paraty foi para o filme O Princípio do Prazer (1979), de seu amigo Luiz Carlos Lacerda, o Bigode.

Com ódio, fui para Paraty, fiquei na fazenda de um amigo meu, o Mazinho Mury. Foi quando fiz o documentário *Briga de Galos* (filme narrado por José Kleber). Essa raiva me fez levantar o projeto de *O Princípio do Prazer*. Era uma história meio inspirada no Lúcio Cardoso, com incesto. Passava-se nos anos 30. (LACERDA, 2007, P. 104).

Nesse filme, José Kleber interpretou uma espécie de profeta do apocalipse, que recitava pelas ruas de Paraty alguns vaticínios escatológicos bíblicos misturados a frases de Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha (1964). Como um trecho do famoso monólogo de Corisco em seu embate contra Antônio das Mortes, em que o primeiro grita “mais fortes são os poderes do povo”.

Há na atribuição identitária uma forma ambígua de propor as situações dos sujeitos históricos. Há quem o considere na memória presente José Kleber um “santo com altar”. Como a sua prima Dona Maria do Serra.

A Dona Maria é prima. É uma mulher toda mística que eu também achei muito interessante pegar alguém mais da geração dele, próximo do Zé Kleber. E que fosse parente, mas que não fosse aquela pessoa pra me contar como ele nasceu, as circunstâncias, não era aquela coisa. Por saber dessa *misticidade* dela como pessoa. Eu sabia que ela tinha lá um altazinho onde ela cultua os santos, as devoções dela, a fé dela. E tinha lá a fotinho do Zé. Ela na verdade está representando dentro do filme documentário um segmento. Porque ela não é a única. Tem muita gente que gosta de falar, ahh eu vou pedir pro Zé Kleber. Que tem o Zé num outro nível de relação que é espiritual. (Entrevista de Nena Gama, Paraty, setembro de 2018).

Outras memórias dão conta da complexidade de sua vida cotidiana e das relações com a família. José Kleber foi alguém cujo processo de sobrevivência estava diretamente ligado a uma conduta radical sem tréguas. Isto significava também conflito.

Dava mesmo. As brigas homéricas que ele tinha com os parentes dele. Ninguém curtia ele. Porque ele bebia muito. Ele era alcoólatra. Mas só que ele era um cara finíssimo. Um promotor público da cidade. Mas tinha as horas que ele tomava as cachaças dele, ficava doidão e quem atravessasse o caminho dele. Mas os parentes dele batiam de frente com ele. O Aldo agora é que tem bar, na época não tinha. Mas o Vicente Cruz, que já morreu também, e a Vitória tinham o (bar) Cana Verde, que era um bar muito movimentado, badalado. E o Zé Kleber queria entrar lá e eles barravam a entrada do Zé. Não queria dar cachaça pro Zé Kleber. Entravam numas paranoias com Zé Kleber. E hoje em dia todos cultuam Zé Kleber. Nas festas cantam o Zé Kleber. E Zé Kleber era tudo de bom. Tudo de melhor que existia. (Depoimento de Clélia, Paraty, 2008).

Houve um caso no bar Cana Verde que se tornou parte do folclore em torno da figura de José Kleber. Essa história me foi narrada por várias pessoas. Perequê, Bigode e Nena, que inclusive retirou a narrativa do caso feita por João da Baiaia, um dos grandes imitadores das interpretações ébrias do poeta, do seu filme. Toda uma geração de Paraty conhece e reproduz essa forma de falar ébria do boêmio José Kleber.

Tem casos inclusive muito engraçados. Uma das passagens que eu não usei com João da Baiaia (no filme), porque com a família ia ficar uma coisa pesada, era uma passagem que ele chegava no bar do irmão, no Cana Verde, bar do Vicente Cruz, que era casado com a Vitória. Ele tinha uma conta que pendurava, pendurava, pendurava e ninguém tinha mais saco. Um belo dia ele chegou lá e pediu uma cachaça. Ela falou; tem dinheiro? Claro! Ela botou a cachaça. E ele; que não! (dá risada). Ai pintou aquela discussão. Ai ele falou assim: Você não é uma vitória, você é uma derrota. (Imita a voz dos imitadores). Então ele vivia às turras com a família. (Nena Gama, 2018).

O que se revela nos depoimentos da memória é que a situação de José Kleber por momentos beirava a indignação. Sua posição era delicada no contexto de uma redemocratização que caminhou junto com um processo de inflação que prejudicou muito, por exemplo, a realização de filmes⁴⁵. Note-se que em nenhum momento José

⁴⁵ Além da inflação há razões estruturais: “Durante a década de 1980, com a popularização do home vídeo (VHS), gerando uma nova competição do Cinema, inclusive com a própria televisão, somado às novas estratégias de lançamento das *majors*, a Embrafilme se tornou cada vez mais ineficiente. Em 1990, o então presidente, Fernando Collor de Mello, extinguiu a empresa sem nenhuma proposta alternativa para o cinema nacional”. (GOMES, 2011, P. 8).

Kleber voltou a exercer sua profissão de advogado, e só pôde retomar sua carreira política após a promulgação da nova carta constitucional de 1988. Um sujeito sofisticado como José Kleber soube viver na simplicidade do espaço rural da Itatinga por anos a fio. Que pese a ajuda de todos os amigos ao redor.

O Zé é um gênio. É um cara pra ser estudado, mas a gente é assim, a gente só estuda as pessoas depois de elas estarem muito distantes, porque a gente tem muito pavor do humano. O Zé humanamente era uma pessoa difícil de lidar. Porque ele era de uma verdade assustadora e a gente tem pavor disso. Toda a parte humana desaparece e fica só a leitura do humanamente possível que aquele cara fazia. Ai a gente gosta disso. Mas ele sai disso tudo. Em 88. Ele teve uma ulcera. Ele parou de beber. A Iva, minha ex-mulher, eles discutiam pra caramba, mas a gente ia na casa dele as vezes fazer o arroz integral. (Entrevista de Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Na dedicatória do exemplar de *Vertentes do Paraíso* (1983), que por graça do destino encontrei em um sebo de Goiânia, podemos ter uma noção da escala de valores de José Kleber, extremamente heterodoxa para os padrões de comportamento social médio da sociedade brasileira contemporânea. O que nos permite ter a dimensão dos limites que lhe eram impostos e da força que ele tinha que fazer para dilatar as fronteiras de sua liberdade.

Zezinha.
Amiga de Paris, flor de Liz, canto, ar, Boi de Boulogne, Rive Gauche.
Paris é uma festa – tudo.
Você, simples como uma caiçara paratiense sem frescura. Amiga, amor.
José Kleber. São Paulo, 25 de maio de 1983.

Sem dúvida não estamos falando de um sujeito ordinário, mas estamos olhando através de alguém extraordinário para o horizonte de possibilidades com os quais podemos nos situar em nosso próprio tempo cultural, em nossa própria história. Se *Paris É Uma Festa* são memórias de Ernest Hemingway da Belle Époque nos anos 20, a vida simples dos caiçaras de Paraty tem um valor idêntico na memória de José Kleber nos anos 80. Pelo menos na sua Itatinga a escala de valores se emparelhava. Vejamos o poeta pelo lado material da vida, quem pagava o trabalho de José Kleber?

O Walter (Lima Jr.). Todos esses outros pagavam o Zé. Era trabalho. Ele gostava muito. Inclusive o último, *A Bela Palomera* (Ruy Guerra, 1988) que é baseada na obra do Garcia Marques. Ele recebeu uma graninha e ficou muito feliz, porque foi com aquele dinheiro que ele conseguiu fazer um acerto de contas com o arrendatário da fazenda, o Fransisquinho. Que veio a se envolver no assassinato dele. Lembro que ele comprou um perfume pra Dona Célia, que é a irmã dele. Que era a pessoa que, nas horas difíceis, era onde ele caía. (Entrevista com Nena Gama, Paraty, 2018).

O caso do assassinato de José Kleber também faz parte de um contexto social de Paraty. Um lugar de tradição rural, onde os contratos de arrendamento e parceria eram comuns, eram valores morais, como de resto em todo o território brasileiro. Até o

advento dos grandes conglomerados do agronegócio onde a mão de obra ganha papel secundário na produtividade das grandes monoculturas, como a soja e a cana de açúcar. Uma das questões que o empreendimento turístico trouxe para a região foi uma valorização súbita da terra e a quebra das estruturas de parceria existentes.

Acontece uma valorização. Ou seja, acontece a especulação imobiliária. Finalmente essas terras ganharam um preço. Porque, até então, não havia nenhum problema em um cara te dar um espaço pra você fazer uma posse, como se chamava. Ah, eu tô precisando de um lugar pra plantar. Ah, tira um pedaço ali, faz uma posse ali. Era normal. A partir dali nascem as cercas. Não, a partir dali é meu. Daqui pra lá é seu. Daqui custa tanto. Nasce isso. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

José Kleber sempre permitiu o esquema de parceria em sua fazenda Itatinga. Desde o começo com os seus empregados, como Pedrinho Estrela, a terra estava disponível para roça de subsistência e para a venda do excedente.

Eu trabalhava pra ele, né. Era motorista. Como eu tinha minha mãe e oito irmãos pra dar comida, eu plantei feijão lá na Itatinga. Fiz horta, plantei milho. Peguei uns caras caixaras e falei oh, vamos plantar feijão. Vamos ter aqui. Vocês pescam. Vocês são fortes. Do Cabral⁴⁶. Chegamos num ano a colher oito sacos de feijão. Cada um levava um saco de feijão nas costas pra casa. E o que não quis entrar na dança, de ajudar a fazer, veio ajudar o outro a carregar. E levou uma presença de uns três quilos, pra aprender a viver. (Depoimento de Pedrinho Estrela, 2008).

Então o esquema de trabalho na roça fazia parte da sobrevivência daquela coletividade. E José Kleber conhecia perfeitamente aquela situação, pois foi em favor dela que ele trabalhou no projeto de reforma agrária com Roberto Silveira. O contrário do que veio a acontecer com a ocupação predatória propiciada pela chegada da estrada Rio- Santos. Como ilustra a pesquisa de agroecologia realizada para um programa de pós-graduação da Universidade de Córdoba na Espanha, desenvolvido com a memória oral dos trabalhadores rurais do litoral de Paraty; “o advogado era o Maia, (...) Ele dizia assim: nós somos do STR⁴⁷, esse aqui é o delegado Dr. Gentil, e vocês tem que ter dinheiro para tocar a terra, e para ter dinheiro vocês precisam fazer o contrato com a fazenda”. (Strauch, 2015, P 21).

Pedrinho Estrela também conheceu o delegado Dr. Gentil de Paraty.

De repente os caras começaram a me dar geral, me dar geral (revista por policiais). Dr. Gentil, o cabo V. tá me dando geral. Às vezes duas no dia. Três na semana. Tá me zoando e não estou aguentando mais não. Ah Pedrinho você é forte, bate nele. Mas primeiro você tem que tomar o revólver dele. Fui pro bar do Dito Coupê peguei o Tobias, fica na farmácia do Zé do Hugo ali. Na hora que ele vier você me avisa. Tobias

⁴⁶ Sobre a geografia humana da região: “O caminho até Paraty era de 28 km, devido às curvas do caminho antigo, e era feito a cavalo ou a pé, 6 horas de viagem a pé, 4 horas a cavalo. Tinha uma viela em 1959 aonde o trator tinha passado, ia até o Cabral, e em 1960 chegaram até o Patrimônio. Todos os rios eram atravessados pelo leito, não tinha pontes”. (Strauch, 2015, P 55).

⁴⁷ Sindicato dos Trabalhadores Rurais.

falou tá vindo. Falei legal. Fiquei na porta, quando ele entrou eu peguei o revólver dele, puxei o pé e joguei o cara pra traz. O cara caiu lá no meio da rua. O cara endoidou. Pedrinho me dá meu revólver, esse é da Polícia. Falei não. Hoje quem vai dar a geral sou eu. (Depoimento de Pedrinho Estrela, 2008).

Essa atitude custou a Pedrinho meses de detenção, mas como ele lembrou aos membros do Palácio de Justiça no Rio de Janeiro: “Entrei numa briga que não era para eu ter entrado. Se o Doutor (Gentil) tivesse me atendido eu não tinha entrado. Se ele chega pro cara (o cabo) e dá uma dura, né. Não deu. E aconteceu”. (Idem)

A situação no mundo rural tem peculiaridades que as regras de um mundo cultural urbano por vezes desconhecem. Ou simplesmente deslegitimam, sem perceber nem a origem, nem os códigos envolvidos. Uma das grandes mudanças que ocorreu em Paraty foi a quebra das relações de compadrio comuns no mundo rural, substituídos por relações contratuais baseadas exclusivamente no dinheiro. Esta parte é muito importante para entender as relações sociais e os códigos culturais que foram mobilizados na resistência das comunidades tradicionais caiçaras. Elas serão mais bem evidenciadas no capítulo dois desta dissertação. Por enquanto, vamos reter os acontecimentos que envolveram o assassinato de José Kleber. Não com a intenção de solucioná-lo como um caso jurídico, mas para percebê-lo em seu contexto histórico.

Ficou sendo o tal do Francisquinho que morava na fazenda dele o mandante do crime. Sendo o mesmo cara que tinha mandado matar o prefeito (Benedito Gama, dezembro de 1983) por questões da filha, sei lá o que. Mas esse cara que foi acusado era compadre do Zé Kleber. Eles se tratavam por compadre. Eu conversando com o Zé depois, ele falava sobre o drama do compadre Francisquinho ter mandado matar o prefeito que tinha tido um caso com a filha dele. Que era um absurdo, que acabou com a vida dele por isso. Eu me lembro dessas palavras do Zé. E que ele queria vender a fazenda pra ajudar a comadre Isaura. O Zé era padrinho de um menino que tinha deficiência inclusive. E eu fui lá uma vez, na fazenda, com o meu pai. Porque meu pai conhecia muito Francisquinho, que mexia com cavalo, boi e vinha muito aqui na casa dos meus pais. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

As leituras estruturais da história, como a vertente marxista, costumam ver o fato social como um resultado direto das relações sociais de produção. Indiscutivelmente estas relações atuam diretamente sobre as transformações sociais e a organização da vida das coletividades humanas. Mas permanece uma dimensão turva nessas interpretações. É a dimensão da morte. Com sabemos, a narrativa histórica é feita de cronologias, datas. Portanto, de intervalos de tempo. Para cada sujeito da história, alguém que a narrativa histórica escolhe para acompanhar, por algum valor culturalmente definido pela sociedade em seu tempo, existe uma data que marca o nascimento e outra que marca a sua morte. As épocas também têm datas de nascimento

e morte, mas essas são discutíveis, conforme o ponto de vista da análise histórica. A vida de alguém não. A vida, sendo ou não documentada, tenha ou não uma história contada, é inapelável. Ela começa e acaba.

Sabemos que José Kleber nasceu durante uma revolução. A revolução constitucionalista de 1932. “Paraty tinha que permanecer às escuras, porque, às vezes, soldados descompensados disparavam rajadas de metralhadora de cima do morro do Forte do Perpétuo Socorro” (Irma Zambroti, Doc. Um Tao Peta, 1996, transcrição minha). José Kleber morreu logo após ser eleito vereador de Paraty. Depois de anos de espera pela volta da cidadania plena no Brasil. Sabemos que ele tinha planos para o futuro.

Ai o Zé Kleber um dia me contou. Nena olha tá rolando uma história assim, assim da televisão. Você já pensou a TV Itatinga. Vai ser muito legal porque a gente já tem o centro cultural (da sétima arte) e a gente vai ter a televisão. Mas era uma coisa que não se podia falar muito. Cidade pequena começa a virar fofoca. A gente manteve uma discrição. Acabou que o Zé logo em seguida morreu. O centro cultural não sobreviveu muito mais. Mas o Renato Padovani, não tendo o Zé, correu pro Umberto Molo que era o cara do cinema, mas muito ligado a audiovisual, ficou muito motivado, muito interessado. Vamos pegar então essa concessão de Paraty e Angra. (Nena Gama, 2018).

Assim nasceu a ECOTV de Paraty, que produziu parte desta memória que estamos narrando aqui. Não sabemos por que mataram José Kleber. A Justiça, ao contrário da História, não se interessa muito pela contradição, só pelo contraditório⁴⁸.

É estranho, mas ficou sendo assim. Foi preso um garoto chamado Mineirinho, que morou na casa do Zé. Que ajudou a fazer a campanha do Zé. Que dirigia um jipe que foi dado pelo Umberto Molo, que era dono da ECOTV. Ele emprestou um jipe pro Zé fazer campanha. E aí parece que o cara até confessou que realmente ele tinha sido contratado pra matar o Zé Kleber pelo Francisquinho e ficou por isso mesmo. Acabou-se o assunto. O menino foi preso, e acho que fugiu. Eu sei que perdemos o Zé. (Entrevista de Perequê, 2017).

Na memória de uma geração de Paraty, sua figura compõe um perfil complexo. O status de primeiro representante do Patrimônio Histórico na cidade, homem culto e letrado. O boêmio dono do Bar Valhacouto e o hippie da fazenda Itatinga, capaz de gestos inesperados e anticonvencionais.

Uma festa do Moura Brasil, meu colégio, Zé Kleber abriu a janela com a bagunça, achei que tava acordando ele, de repente deu um *clic* na cabeça dele, ele abriu o bar, acabou com a marcha e botou todo mundo pra dentro. Beberam tudo, comeram tudo que tinha. Maior festa. E é legal. Ai no tempo que pintou a Itatinga vendendo. Ele comprou a Itatinga, fechou o bar e a gente foi pra Itatinga. Lá morou. Uns cinco anos. Ah legal... A

⁴⁸ O contraditório é um princípio jurídico do processo judicial. Mas, refiro-me aqui à relação entre História e Direito. Maria Paula Araujo na UFRJ, segundo semestre de 2017, tratou da relação entre Justiça, História, Memória. Discutimos a Comissão da Verdade (LAFER, 2012, P. 9-20). E também o caso da África do Sul e sua Comissão da Verdade e Reconciliação (RICOEUR, 2004, P. 159-171).

gente matava carneiro, temperava, comia assado. Vinho. Muito pão na mesa. Muita verdura que eu fiz a horta ali em cima. Horta boa, hein? Itatinga foi bom! (Depoimento de Pedrinho Estrela, Paraty, 2008).

Na luta pela construção cultural da cidadania caíçara em Paraty, no início do século XXI, seu nome está presente. A construção do Instituto Silo Cultural (2001) foi dedicada à memória de José Kleber. Seu caminho foi seguido na busca do espaço de comunicação para valorizar todas as culturas voltadas para a vida. Porque José Kleber ensinou que a História é dura “mas enquanto vivo o sonho aumenta”.

Capítulo 2. Francisco José de Bulhões, Seu Chiquinho.

Descrição da fonte para análise e elaboração da narrativa histórica. Disco Ciranda de Paraty, 1976, quatro faixas. Intérprete Mestre Francisco José de Bulhões (Seu Chiquinho). O disco se subintitula documentário sonoro do folclore brasileiro número 11. A fotografia da capa, que traz Seu Chiquinho ao centro, ladeado por duas damas de costas em movimento de dança, dá a impressão de um documento envelhecido. Amarelado pelo tempo. O efeito de uma superexposição, com brancos estourados, faz com que os detalhes de fisionomia fiquem estilizados. Onde há pretos intensos na foto, como na sombra da porta ao fundo da sala, a imagem está amarelada. É interessante que a objetividade proposta pela ideia documental da cena seja parcialmente descaracterizada pelo tratamento dado à imagem. Este tratamento é na verdade uma marca da coleção. Cada disco de uma manifestação traz sua cor predominante. No canto superior esquerdo da capa há uma figura em negrito desenhada de um cavalo marinho. Seguido da inscrição CDFB-11. O cavalo marinho é o selo fonográfico da coleção. Ele se repete em todos os exemplares da coleção, que vai sendo editada entre 1976 e 1979. (ver site <http://www.toque-musicall.com/?cat=2149> . Acessado em 11/11/2018).

Todos os exemplares da coleção tem o mesmo espaço diagramado para o texto. A contracapa traz no alto um título com referência ao lugar. No caso de Ciranda de Paraty o título é autoexplicativo, pois junta a manifestação à sua localização geográfica no território nacional. Não há referência ao estado, como ocorre em outros títulos. Por exemplo: Coco/Ceará; Fandango/Paraná; Congos/Paraíba. É importante atentar para o caráter territorial dos títulos que pretendem uma cartografia das manifestações. Analisaremos neste capítulo como a ideia de território cultural se forma historicamente, incluindo, em parte, a visão dos folcloristas. O texto institucional no retângulo superior

da contracapa de Ciranda de Paraty é de Maria de Cáscia Nascimento Frade. A folclorista descreve sumariamente no texto as origens do folguedo, que mistura, segundo a autora, rodas indígenas às quadrilhas trazidas pela missão francesa de D. João VI. Os nomes de várias cirandas são apontados como sequência de um baile. As danças que acompanham cada peça gravada são descritas, assim como os instrumentos utilizados. No quadrado inferior esquerdo vêm os títulos gravados e a duração. Face A. 1 – Chiba-Catertê (abertura), 3'23"; 2 – Cabôco Veio, 2'37". Face B. 1 – Caranguejo, 2'29"; 2 – Tonta (despedida), 3'15". Gravado na Rua do Catete, 179, Rio de Janeiro, em 06/12/1975.

CIRANDA DE PARATY

A ciranda é um folguedo popular. Ou seja, ela não é apenas música, mas um momento de festa. Encontro de uma coletividade com a memória de seus cantadores, o movimento de seus dançadores, a presença de uma assistência reunida em torno de suas relações mundanas. O baile é o lugar social onde a vida natural, com a licença do sobrenatural, se integra ao tempo humano. O baile da ciranda faz girar. Confronta e reúne pares em coreografias que organizam a vida coletiva, em movimentos guiados pela poesia sobre as coisas do mundo. É a poesia sobre o mundo. Cantada, tocada e dançada pelos seres culturais que o habitam.

Da poesia da ciranda⁴⁹ participam não só os seres humanos, o caboclo velho, a moreninha, mas também o reino vegetal, a cana verde, e o reino animal, o caranguejo, o arara. Como também as coisas feitas pelos humanos, como a canoa, e os nomes atribuídos às ações e às pessoas, como a Maria que põe o barco na água, o Felipe, ou a própria ciranda. Tudo verbalmente cantado, e corporalmente tocado e dançado. A ciranda é uma encarnação cultural recorrente da própria vida social.

Ciranda de Paraty é um disco. Um objeto inventado pela técnica humana para reproduzir, em um aparelho, um tempo registrado. Reproduzi-lo em qualquer momento. Portanto, algo muito diferente do caráter único, social e culturalmente constituído por cada baile de ciranda. Não que um disco, ou vários, não possam realizar um baile. Eles podem, e realizam. A figura do *disc jockey - dj* e a figura do *mestre de cerimônia - mc*

⁴⁹ “Ora os nossos reisados, bumbas-meu-boi, pastoris, sambas-do-matuto, serestas (serenatas), cirandas se prestam admiravelmente para isso. Se um compositor tiver seu "Bumba-meu-Boi" ou o seu "Choro", isso impede que outro crie o dele também? E se pode utilizar nessas formas os próprios temas populares, como estes mudam de lugar para lugar, de tempo em tempo, de ano em ano até, o quê que impede a utilização nessas formas de temas inventados pelo próprio compositor? Nada.” (ANDRADE, 1972, P. 25/26).

são *avatares* contemporâneos do que foi Seu Chiquinho de Tarituba, nosso mestre da ciranda. Mas com duas distinções básicas; um pilota o som de máquinas eletrônicas, o outro de máquinas manuais. Um é da cidade, o outro é da roça.

Estas distinções também tem relação com o tempo, com a história. Um é moderno, o outro é antigo. Poderia usar também expressões como contemporâneo e medieval, mas elas não formam uma referência precisa do fenômeno temporal de distinção que desejo destacar. Pois quando Seu Chiquinho foi gravado em disco (1975), os bailes de *disc jóquei* já existiam na figura do lendário Big Boy (1943 – 1977). Eram, portanto, contemporâneos. E a expressão medieval, embora consagrada pela periodização clássica da História, é vista, inclusive por alguns historiadores, como uma expressão cultural utilizada para valorar o tempo moderno ou o antigo, colocando entre eles uma idade das trevas⁵⁰. Portanto, simbolicamente, um não lugar no tempo, algo que estaria apagado pela ausência de luz. De certa forma, a ciranda entoada por Seu Chiquinho teria este caráter de coisa perdida no tempo para alguns cientistas do mundo moderno. Ela faria parte da sabedoria popular, o *folklore*, ou folclore na língua portuguesa. Algo que estaria vivo em essência nos povos, mas morto na prática social da vida moderna.

Só que não! Não foi assim que ocorreu na história do Brasil. E este capítulo é dedicado a mostrar como a ciência e a arte, formas culturais consagradas da modernidade, lidaram com as práticas sociais das comunidades tradicionais. Em especial as transformações ocorridas nas leituras culturais dos últimos quarenta anos, em particular sobre a *cultura caiçara*.

O CAIÇARA

Caiçara⁵¹ é uma prática de construir cercados. Palafitas de proteção da aldeia indígena contra invasores humanos ou da vida selvagem. Serve também para proteger a roça contra os animais silvestres ou de criação. Usa-se para formar armadilhas para pega do peixe. “*Juca acordando cedo, visitando o cerco e Manezinho saindo pra tirar taquara*”. (Perequeaçu, 1992) Da taquara costuma ser feita a caiçara. Caiçara é também

⁵⁰ Os três últimos séculos da sociedade ocidental pré-industrial aparecem como a idade privilegiada do conceito de decadência. Conceito de essência religiosa, laicizado e moralizado, convém a uma sociedade que, católica, protestante ou libertina, por razões diversas e sob várias formas, dilui o sagrado no profano. Esse fato permite, em primeiro lugar, manter à distância a época execrável de que a humanidade saiu, a bárbara Idade Média, essa idade de trevas, agora dissipadas. (LE GOFF, 1990, P. 391).

⁵¹ Caiçara. Substantivo feminino. Cerca tosca. Variação gráfica do vocábulo; Caiçá 1587, caicara c 1587, caica c 1596, caissara 1656 etc. Origem morfológica; do tupi *kaai'sa*. Fonte: CUNHA, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, 2015, P. 112.

um sujeito social e político que nasce no contexto contemporâneo de resistência cultural à ocupação do território do litoral sul sudeste do Brasil por projetos econômicos e parques ambientais recentes. É a transformação do caboclo rural, habitante da mata atlântica, em agente cultural da modernidade tardia⁵². “Quando alguém perguntar quem foi que cantou aqui, foi o grupo Caiçara morador de Paraty” (Os Caiçaras, 2009), diz a ciranda atual. Mas não foi sempre assim. Vejamos como Sergio Buarque de Hollanda descreveu certas práticas deste antigo sujeito social brasileiro.

Outros costumes, como o do muxirão ou mutirão, em que os roceiros se socorrem uns aos outros nas derrubadas de mato, nos plantios, nas colheitas, na construção de casas, na fiação do algodão, teriam sido tomados de preferência ao gentio da terra e fundam-se, ao que parece, na expectativa de auxílio recíproco, tanto quanto na excitação proporcionada pelas ceias, as danças, os descantes e os desafios que acompanham obrigatoriamente tais serviços. Se os homens se ajudam uns aos outros, notou um observador setecentista, fazem-no “mais animados do espírito da *caninha* do que do amor ao trabalho”. (HOLLANDA, 1969, P. 60. Grifo do autor).

O Caiçara é a positivação contemporânea que busca reverter este imaginário antigo de certo caboclo indolente e preguiçoso. A imagem medieval do camponês ladino, *Pedro Malazartes*, vivendo na contemporaneidade, como conta Dona Ruth, quando aponta no prefácio de sua pesquisa sobre a memória do Vale do Paraíba, que *Malazartes* é na definição popular um ser autêntico “gente de unha dente, com bunda atrás e nariz na frente” (Guimarães, 2006, P. 19). Identificado em muitas narrativas orais recolhidas no campo (1970-1983) por sua inteligência aguda, capaz de subverter os códigos de conduta através de ações inusitadas e usos próprios da linguagem comum.

Em *Raízes do Brasil* encontramos esse *Malazartes* brasileiro descrito como signo de uma identidade negativa, avesso de um bom trabalhador da sociedade moderna, no qual o autor enxerga refletidos os valores culturais de uma aristocracia rural abastada, construídos sobre um indianismo literário romântico, representado em “sua ociosidade, sua aversão a todo esforço disciplinado, sua imprevidência, sua intemperança, seu gosto acentuado por atividades antes predatórias do que produtivas” (Hollanda, 1969, P. 56). Então, como pôde um caiçara contemporâneo tornar-se signo de

⁵² Segundo Hall (2003) o pós-colonial quer responder a uma crise de compreensão produzida pela incapacidade das velhas categorias para explicar o mundo. O conceito pode contribuir no debate sobre a modernidade tardia e a análise do capitalismo global. Para Ferreira (2001) o ator central das análises intelectuais sobre a modernidade tardia é o camponês. Segundo esta análise o êxodo rural traz valores tradicionais para a cidade, permite a manipulação (pelas camadas médias) das massas ignorantes da luta pelos interesses na sociedade de classes.

um povo da floresta no século XXI? Por que ele é elencado na nova ordem ecológica⁵³ do bom manejo da natureza?

Porque este sujeito social se constrói na revisão crítica das noções de progresso, desenvolvimento e civilização ocidental. Noções constituídas no processo histórico ao qual Wallerstein (2011) deu o nome de Moderno Sistema Mundo, em uma obra cujo primeiro volume foi publicado em 1974, momento em que se consolida uma virada cultural nas formas de interpretar e escrever a história⁵⁴. No primeiro volume da obra de Wallerstein a agricultura capitalista é percebida como primeira fase de expansão econômica do Sistema Mundo. O aumento da produção de excedente agrícola, pela incorporação de técnicas inovadoras de rotação de terras e uso intensivo do arado, é considerado como a base estrutural da acumulação capitalista.

Sua expansão mundial dependerá de um longo processo de disputa pela hegemonia política e cultural entre as nações europeias. Só no período que vai de 1789 a 1873/1914, analisado no quarto volume da obra Wallerstein (2011), o autor aponta para a criação de uma “geocultura” mundial em torno de um conjunto de ideias, valores e normas inspirados na liberdade política e na cidadania. Legado da revolução francesa que o autor entende como disputa ideológica em torno de um *Centrist Liberalism*. Em diálogo com esta “geocultura” mundial é escrito *Raízes do Brasil*. Na tentativa de interpretar a “nossa revolução (...) a democracia e a formação nacional” (Holanda, 1969, P.169). A inserção do Brasil no Sistema Mundo se daria dentro da perspectiva de uma história que se move entre permanência e transformação. Permanência de raízes ibéricas personalistas, na controvertida figura do homem cordial⁵⁵, em conflito com uma

⁵³ O reconhecimento de sua existência e até de sua importância para a conservação e manutenção da diversidade biológica é fenômeno recente, causado pelo surgimento, em países do Terceiro Mundo, de um ecologismo diferente do dos países industrializados. Esse novo ecologismo que absorve princípios do chamado "novo naturalismo" de Moscovici (1974) se traduz em movimentos sociais que propõem o respeito à diversidade cultural como base para manutenção da diversidade biológica, uma nova aliança entre o homem e a natureza, e a necessidade da participação democrática na gestão dos espaços territoriais. (DIEGUES, 2001, P. 158)

⁵⁴ Segundo Soihet (2003) o paradigma iluminista de cultura erudita e a noção de civilização se transformam nos anos 1960 com a história social e a história das mentalidades. A opção pela história dos debaixo evidencia a preocupação do historiador em demonstrar o conflito e as relações de classe no plano cultural. A história cultural do social toma por objeto as formas e os motivos, evitando reduzir as representações sociais a puro construto discursivo. Todo vestígio social sendo um texto interpretável como um signo cultural socialmente contextualizado.

⁵⁵ Feldman (2013, P 123) adverte para as mudanças no texto de *Raízes do Brasil*. “As modificações no capítulo “O homem cordial”, o quinto do livro, dinamizam a busca de soluções a esses impasses no trânsito do passado ao futuro”. Um trecho da correspondência do autor a Cassiano Ricardo: “Associo-a [a cordialidade] antes a condições particulares de nossa vida rural e colonial, que vamos rapidamente superando. Com a progressiva urbanização [...] o homem cordial se acha fadado provavelmente a

“geocultura” liberal, impessoal, onde as transformações devem ser disputadas através da organização política da sociedade, em busca da cidadania universal, cuja figura de representação é um homem ideal⁵⁶ da modernidade.

O cidadão é um substantivo masculino. É um habitante da cidade. Indivíduo membro de um Estado, que usufrui de direitos políticos civis e desempenha os deveres que lhe são socialmente atribuídos. Mas, a minha pesquisa no PPGH/UFF faz um histórico das ações organizadas pelos atores sociais ligados às questões rurais vividas em Paraty entre 1975-2015. Isso ocorre dentro de um contexto marcado por um projeto de desenvolvimento econômico de baixa participação política: o segundo Plano Nacional de Desenvolvimento Econômico (PND) lançado no ano de 1975, pelo governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), e os desdobramentos culturais do Programa de Cidades Históricas na cidade de Paraty e seu entorno.

Este momento histórico é analisado dentro de uma perspectiva de transformação cultural, imposto da cidade para o campo, em um contexto contemporâneo de aceleração do fluxo de pessoas e informações em toda uma região. Não só em função da chegada da estrada Rio Santos, mas também devido às modificações nas relações políticas e nas manifestações coletivas de diversos setores da sociedade brasileira.

Para ter a perspectiva do discurso cultural da cidade, que acompanha esta ação no tempo histórico, remeto-me ao Atlas Cultural do Brasil, publicação Conselho Federal de Cultura, 1972. O CFC foi fundado em 1966, contando em seu corpo de conselheiros com intelectuais oriundos do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) e da Academia Brasileira de Letras (ABL), cuja incorporação ao projeto dos militares teria, segundo Ortiz (1985), a intenção de estabelecer uma ligação entre o passado e o presente, promovendo um sentido de continuidade cultural, não de ruptura.

O que me interessa mapear neste documento é a discussão em torno de um conceito plural de cultura, que aponte a diversidade como característica de cada população em seu território cultural. Destaco que neste Atlas está presente a ideia de mapa regional da cultura brasileira. Este mapa é uma contribuição do antropólogo

desaparecer, onde ainda não desapareceu de todo. E às vezes receio sinceramente que já se tenha gasto muita cera com esse pobre defunto” (RB, 1956, pp. 311-314; Apud: FELDMAN, 2013, P. 124).

⁵⁶ Didi-Huberman diz que a construção da representação de um homem ideal moderno é uma criação presente na escrita da história da arte de Giorgio Vasari (1511-1574), que ao “(...) inventar um novo gênero humano; uma elite, uma nobreza não do sangue, mas da *virtù*. Ela teria formado algo como uma humanidade ideal, um Parnaso de semideuses ressuscitados, que partilham com o príncipe os *sommi gradi* da vida social” (2013, P.88). Este argumento retórico, segundo o autor, garantia que, mesmo de nascimento humilde, estes artistas, idealizados pelo gesto criador do historiador Vasari, tivessem acesso a uma cidadania concreta na corte dos príncipes.

Manuel Diegues (1912-1991), que foi o secretário de cultura do MEC na gestão de Geisel (1975-1978). O mapa organiza o território segundo as características culturais da população. As formas históricas de ocupação e a relação cultural entre os usos e as representações de diferentes coletividades humanas para seus territórios no Brasil.

Segundo o professor Antonio Carlos Diegues, do Núcleo de Pesquisas de Populações em Áreas Úmidas do Brasil (NUPAUB) da USP, este processo de tirar da invisibilidade as formas tradicionais de viver no Brasil, representando-as através do mapeamento cultural de diferentes identidades para populações brasileiras, não nasce dentro da academia.

E a partir da experiência aqui no litoral (pesquisas realizadas entre o sul do Rio de Janeiro e o Sul de São Paulo) logo pude perceber que essas comunidades estavam mais invisíveis do que foram no passado. E que não fomos nós que descobrimos. Na realidade o processo é mais complicado. Seria muito fácil dizer que a academia é que encontrou as comunidades tradicionais. Não foi bem assim. Na verdade nessa época, no período da ditadura, no começo, ou a partir da década de setenta, quando começaram a se abrir as estradas. A BR 101. E depois os grandes parques industriais. Na Bahia, em Salvador, nas Tulhas do Maranhão, o porto de Itaquí, Salgema em Maceió. Começaram a ter reflexos diretos sobre a invisibilidade dessas populações. Sobre tudo o turismo aqui no litoral norte. Mais do que no litoral sul. (Entrevista com Antonio Diegues por Bruno Tavares. Iguape, SP, setembro de 2018).

O verbete do Atlas Cultural do CFC Homem e Natureza apresenta o pensamento de Wanderbilt Barros (1916-1997). Barros, um antagonista intelectual e político do Professor Antônio Diegues, era engenheiro agrônomo e foi um dos precursores no Brasil da ideia de conservação da natureza através de parques da vida selvagem. O verbete que ele produziu no Atlas do CFC é todo ilustrado por desenhos do THEATRUM NATURALIUM BRASILIAE, dos naturalistas que acompanharam Nassau em sua missão de Arte e Ciência no Brasil Holandês, séc. XVII.

No verbete do Atlas, Barros propõe a difusão de uma ideia científica da natureza relacionada à prática de um turismo educativo para o habitante das cidades. Barros foi um dos responsáveis pela consolidação no país do modelo de Parques Nacionais trazido dos EUA. Tendo tido uma ação pioneira à frente do Parque Nacional de Itatiaia, fundado em 1937. Em sua administração, 1943-1957⁵⁷, criou diversos dispositivos para difundir uma cultura preservacionista entre visitantes, estudantes e pesquisadores no parque. É um precursor desta iniciativa que inverte o sentido do conhecimento comum sobre a natureza. Podemos dizer que para Barros, não é mais o nativo que constrói e

⁵⁷ Ver: BRANDÃO, Júlia Lima Gorges. *Conservacionismo, ciência e turismo: a experiência do Parque Nacional de Itatiaia (1943-1957)*: 141 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2017.

transmite seu conhecimento cultural sobre a natureza. Isso é folclore, sabedoria popular. Para Barros, o cientista é o agente que deve ensinar ao homem civilizado da cidade a verdade sobre a natureza.

O cidadão médio urbano desconhece a natureza por que vive afastado dela, e só a visita a passeio, por esporte, ou se for incentivado a estudá-la através de formas institucionais de ensino do saber. Vejamos então o argumento histórico do Professor Antonio Diegues para contrapor-se a este modo de conhecimento, vindo da cidade para o mundo rural. Antes da chegada da indústria do turismo, proposta pelos programas de desenvolvimento econômico do período dos presidentes gerais, eram as formas tradicionais de manejo das populações, que habitavam o litoral da mata atlântica, que preservavam o meio ambiente. Suas práticas de subsistência não eram predatórias, como propunha a interpretação de Raízes do Brasil, mas simbióticas com aquele ambiente. Por isso, quando a chegada dos empreendimentos imobiliários, e posteriormente os parques de vida selvagem, os obrigavam a deixar o seu lugar, isto significava para essas comunidades não ter mais como viver. Essas populações então resistem a sair das áreas demarcadas por cercas, ou à ação das polícias ambientais dos parques da vida selvagem. Era uma luta pela vida comunitária, não pela vida selvagem.

Essas comunidades que viviam na invisibilidade, praticamente. Elas começaram a reagir de alguma forma. Essa reação se acentuou. Iniciou-se com a despossessão que elas tiveram a partir dos grupos imobiliários. Mas depois se estendeu também pra parques e reservas. Que seguiram como política pública o que fizera a classe média das cidades como São Paulo, em relação ao litoral e aos caíçaros, né. Teve essa reação. Aqui em São Paulo, nunca foi uma oposição muito clara. Eles não tinham mais pra onde ir esses caíçaros. Eles tinham que resistir pelo menos para conseguir seu rancho de pesca na praia. Isso, quando eu estava pesquisando em 67 – 69, já dava pra perceber isso daí. (Entrevista com Antonio Diegues, Iguape, SP, 2018).

HISTÓRICO DE UM CONFLITO

Neste breve tópico aponto para um dos conflitos⁵⁸ norteadores na construção da identidade das comunidades tradicionais caíçaros em Paraty.

“A partir do início das décadas de 1970/1980, começa a se constituir uma identidade caíçara, fruto dos embates contra a especulação imobiliária e o autoritarismo ambiental, manifestado pela implantação de parques naturais. Um dos casos paradigmáticos dessa reação foi a luta dos trindadeiros, moradores da Trindade no sul do Rio de Janeiro, contra a instalação de um complexo hoteleiro pela empresa Adela-Brascan, que previa a transferência dos moradores. Após anos de luta, em 1982, firmou-se o acordo que

⁵⁸ Essa predileção atual dos pesquisadores pelos conflitos e disputas em detrimento dos fatores de continuidade e de estabilidade deve ser relacionada com as verdadeiras batalhas da memória a que assistimos, e que assumiram uma amplitude particular nesses últimos quinze anos na Europa. (POLLAK, 1989, P. 4). Eu diria que na região caíçara essas batalhas da memória se agudizam no início do séc. XXI.

garantiu, em parte, a posse da terra, fortalecendo a identidade caiçara.” (BRETON E PLANTE, 2005, P.278).

Estudada nos anos noventa pelos antropólogos canadenses Steve Plante e Yvan Breton, a questão fundiária da Trindade foi amplamente noticiada em uma matéria de página inteira na capa do Caderno B, o caderno de cultura e artes do Jornal do Brasil, em 19 de junho de 1978. O debate surgia então com toda a força, aparecendo em diversos circuitos culturais, em várias formas de testemunhos. A matéria de 1978 fez parte do movimento organizado por frequentadores da Trindade, vindos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Entre eles se destacavam duas figuras femininas. Adriana Mattoso, ativista do movimento ambientalista, diretora do documentário Vento Contra, 1978-1981 (37 min.), importante testemunho feito durante o momento mais violento do embate entre os *jagunços* da ADELA- BRASCAN e os moradores da Trindade.

A outra personagem foi Angela Mascelani, antropóloga e hoje diretora-presidente do Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro. Angela frequentava regularmente a Trindade na época. Ela me contou que ouviu, nos fim dos anos setenta, a esposa de um advogado dos *trindadeiros* falando que eles iam perder a ação coletiva, porque um acordo já estava sendo preparado nos bastidores. Imediatamente mobilizou assinaturas dos moradores para mover uma nova ação através do escritório de Sobral Pinto (1893-1991), no Rio de Janeiro. Esta nova ação é que ganhou esta manchete no Caderno B em 1978.

É interessante perceber como as argumentações se produziam na época em torno das figuras jurídicas no discurso do direito. Os argumentos dos advogados da ADELA-BRASCAN eram justamente de que não existia a figura jurídica de duas posses, porque a própria ideia de propriedade privada repousava sobre a titularidade única da posse. Mas nas comunidades tradicionais, a posse se estendia para o uso coletivo da terra. Ou seja, quando os *trindadeiros* eram “incentivados” a vender cada posse, eles imaginavam tratar-se da moradia, não do conjunto de terras utilizadas pela comunidade para desenvolver todas as suas atividades de subsistência. Suas “roças a beira mar”, como canta Luis Perequê (1992).

Vejam que no argumento do advogado ressoam ideias que encontramos no texto já citado de Sérgio Buarque de Holanda sobre o “gosto acentuado por atividades antes predatórias do que produtivas” (Op. cit., P. 56).

Para o Sr. Ernesto Cardoso (advogado), "não existe a figura jurídica de duas posses. Além do mais, os trindadeiros são apenas pescadores, possuindo lavouras de

subsistência, plantando como nômades, ou seja, destruindo uma área; quando a terra já estava exaurida, transferiam-se para outro local. Por isso, o direito de posse que reconhecemos é o da área onde viviam." (JB, 19/06/1978, Capa do Caderno B).

Portanto, havia uma transformação importante em gestação. Uma nova ação social daquelas comunidades, que na Trindade já eram envolvidas com as pessoas da cidade que circulavam ali por prazer, mas sem modificar drasticamente seus territórios e práticas tradicionais. A ação social se organizou no interior desta relação conflituosa entre o processo maior de construção de estradas e a grilagem de terras. O processo foi amplo e surgiu em vários pontos do Brasil, em um contexto de disputa política e constituição de um novo Estado de direito democrático.

Logo no final da década de setenta. A gente começou a ver a ação dos seringueiros. Ai de fato a coisa muda. Foi uma oposição organizada pelas lideranças. Chico Mendes. Coincide com o surgimento de certo ecologismo. De dois *ecologismos* na verdade. Um preservacionista. (...) e a gente (que) já estava visualizando a importância dessas comunidades, mas naquela época não eram chamadas de tradicionais. Então a academia podia fazer alguma coisa no sentido de diminuir a invisibilidade delas. Indo conversar com elas. Entender o seu modo de vida. E isso a gente fez pelo Brasil inteiro. Pantanal. Foi um projeto nosso. Na foz do São Francisco. Eles já estavam empurrados pelo canal. Viviam na fímbria de uma várzea riquíssima, que era a da Marituba. E os jangadeiros que a gente ainda pesquisou. Foi o final da época das jangadas de piúba e de madeira no Ceará e Rio Grande do Norte. (Entrevista com Antonio Diegues, 2018).

Na leitura de Antonio Diegues, a ciência pesquisou a vida daquelas comunidades em consequência das questões políticas que este momento histórico trouxe para complexidade das relações sociais contemporâneas. Para entender as outras visões desse mundo rural, até então retratado por uma interpretação dos que olhavam das grandes cidades, com seus projetos modernos de progresso, desenvolvimento, e que mais apontavam para as fraquezas, do que percebiam as forças sociais dentro do lugar. Cada lugar com seus próprios problemas e suas formas tradicionais de enfrenta-los. A academia começou a descrever aquela relação de interdependência e respeito das comunidades com seu meio ambiente.

Os caiçaras não costumam marcar suas posses com cercas ou linhas de divisa. A Reserva Ecológica se impõe sobre os espaços comunitários como se fossem áreas devolutas. Não levando em conta o regime de uso comum dos espaços e recursos naturais, legitimado pela tradição, lei do respeito (DIEGUES E NOGARA, 2005, P. 145).

O que o antropólogo Antonio Diegues e o biólogo Paulo Nogara trouxeram para o debate científico contemporâneo foi uma mudança de paradigma. O estudo sobre o manejo de recursos naturais pelas comunidades tradicionais indicava porque,

historicamente, as regiões onde estes habitavam permaneceram vivas durante séculos. Sendo que a destruição do ambiente começava com a chegada de um novo ciclo econômico de desenvolvimento. E a demarcação jurídica do território comum, como propriedade privada ou parque público, fez parte deste processo de destruição/preservação. O impulso cultural dessa mudança do paradigma científico foi a visão das próprias comunidades.

Depois de demarcado isso aqui, vem a outra coisa. A valorização das praias. Que eram, só, as vilas dos pescadores. Não tinha valor nenhum. Ai sim começa a nascer a questão turística. Então logo a seguir a especulação imobiliária começa definir, ah, mas aqui é um dono, não, mas aqui vai chegar o dono, aqui é o neto de fulano que foi embora, que abandonou. Ou seja, todo mundo passa a viver esse clima. Nós mesmos. Eu cresci ouvindo meu pai dizer que a qualquer momento chegaria o dono dessas terras aqui. E que a gente teria que ir embora para algum outro lugar. Minha vida toda eu ouvi, que tinha alguma notícia que apareceu um neto de um dono. E as praias a mesma coisa. E finalmente chega a invasão turística completamente. Ai nós já estamos falando de dez quinze anos depois. Mais pra frente. (Luis Perequê em entrevista a Bruno Tavares. Pedras Azuis, Paraty, RJ, julho de 2017).

Este ciclo novo da história se afirmou sobre uma tradição antiga. Netos de avôs de posseiros viviam naquelas terras, porque outros avôs proprietários as tinham abandonado⁵⁹, especialmente depois da abolição. Os novos estatutos de direito a terra passaram a ser mediados pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), que foi uma autarquia federal criada por decreto em 09 de julho de 1970. Sua ação pretendia institucionalizar uma reforma agrária, e ao mesmo tempo manter o cadastro nacional de imóveis rurais e administrar as terras públicas da União. Mas a organização de parques nessas terras públicas se construiu politicamente dentro do processo de abertura do regime autoritário.

Esta luta política na Trindade ocorreu concomitantemente com o movimento pela Anistia Ampla Geral e Irrestrita. Nas manifestações políticas no Rio de Janeiro ela estava presente, como indica o JB de 15/08/1979. “Apelos vão dos presos à ecologia” (JB, P. 4) No pé desta matéria de página inteira são citadas as vozes das militantes que distribuem material sobre a situação na Trindade “protestem contra isso, escrevendo para jornais, para as rádios, mandando contribuições para a aldeia de Trindade”. (IDEM). O aspecto histórico marcante é o fato do conflito se estender até os dias de

⁵⁹ A decadência se abate sobre Parati, com a construção da Estrada de Ferro Rio de Janeiro - São Paulo, na década de 1870 (...) A maioria das fazendas é abandonada por seus proprietários, deixadas nas mãos dos capatazes (...). O início do século XX encontrou Parati em luta para evitar o aprofundamento da crise de decadência. (MELLO, 2005, P. 233).

hoje, constituindo uma memória comum dos filhos dessas comunidades⁶⁰, hoje atores sociais heterogêneos que escrevem, filmam e cantam sobre seu passado que não quer passar.

A CIRANDA NO MUSEU

Em *Cantos do Folclore Fluminense* (1986), Cásia Frade apresenta seu trabalho de coleta de registros das manifestações da comunidade de Tarituba, distrito rural de Paraty, recolhidos entre 1975 e 1985. Na introdução do texto *Vamos indo na ciranda* a pesquisadora aponta a principal atividade que forja a identidade social de seus moradores: a pesca. São as condições materiais de produção da subsistência que estão no centro da vida social desta comunidade. Contudo, a pesquisadora percebe também que esta identidade de pescador é inseparável da prática do “artista que faz canoas e remos, que tece e remenda redes, que sabe os segredos do mar (...) apreciador de boa pinga e conhecedor da Ciranda” (1986, P. 67).

Este é o *taritubense*, um precursor ainda não denominado, ou assumido, do caicara na região rural de Paraty. Podemos notar no texto da folclorista que o folguedo é parte do conjunto cultural das práticas sociais da vida local. Ela não separa o “espírito da caninha” do “amor pelo trabalho”, como faz o viajante setecentista citado por Holanda (1969). Ao mesmo tempo, a pesquisadora não faz menção ao aspecto da lavoura tradicional de feijão, milho e mandioca como parte da economia de subsistência desta localidade. A palavra roça aparece como sinônimo de espaço rural. E nas referências retiradas das letras de canções fala-se em trabalhar na fazenda como uma forma de emprego remunerado.

Na ciranda *Cana-verde*, a letra diz “pegue o caminho da roça/ vamos todos trabalhar” (1986, P. 94). Contudo, a referência ao bailado indica que esta é uma forma de quadrilha francesa, dançada com uma figuração coletiva em fila, que a autora atribui a influências introduzidas no tempo da missão cultural promovida por D. João VI. No valsado de pares fixos, que se dança com casais formando um círculo, chamado *Cabôco véio*, a letra anotada fala “empreguei numa fazenda pra acaba de me criá/ o dono dessa fazenda me tratou um pouco má” (IDEM, P. 98). Este ser tratado mal vem descrito como um regime alimentar insuficiente, que o trabalhador camponês receberia de seu

⁶⁰ Um exemplo vivo e pungente está no site DETRINDA, desde 2007 trabalhando com o jornalismo, a música e os documentários. Trata-se do “compositor, repórter, videomaker, diretor e produtor de produtos audiovisuais. Pai e filho. Ciente que nada sei, cheio de vontade de aprender. Para aqueles que acreditam que o bem pode se propagar. Sejam Bem Vindos! (Davi Paiva, Trindade, Paraty-RJ)”. Fonte: <http://davidetrinda.blogspot.com/> Acessado em 04/12/2018.

empregador, “*de manhã café sem doce/ de tarde mingau sem sár/ comendo farinha seca/ com costela de gambá*” (IDEM). Uma vida sem fartura é o contrário do bem viver.

O antropólogo Carlos Rodrigues Brandão em sua coletânea *No Rancho Fundo, espaços e tempos no mundo rural* (2009) faz uma reflexão sobre as visões de mundo dos camponeses de diversos lugares do Brasil. Reúnem-se textos sobre suas pesquisas de cinquenta anos com o tema das comunidades rurais, para uma análise das categorias nativas de espaço e de tempo. Em geral o tempo é percebido como presente, tempo de hoje, em contraponto com um passado, tempo antigo. Os dois tempos se caracterizam na fala do homem rural por certas qualidades. O tempo antigo é caracterizado no presente como tempo da fartura. Característica que Brandão enumera junto com as de isolamento das cidades, facilidades de acesso aos recursos naturais, solidariedade entre as pessoas e um restrito mercado de comercialização. Já o tempo de hoje contém os atributos de aproximar as pessoas das cidades, empobrecer a natureza, aumentar a carência de bens para os pobres. E o aparecimento da ambição nas relações pessoais, motivada pelo mercado progressivamente ampliado e compensador.

Algumas dessas características aparecem nas letras da ciranda anotadas pela folclorista. Indicando que há um caráter comum na visão de camponês e pescador caçara no mundo narrado pela poesia de Seu Chiquinho. Era, no tempo antigo, uma característica da vida rural a mesa farta e a partilha da vida comunitária. Comum nas práticas do mutirão de ajuda mútua, e em toda *brincadeira* que se seguia. É característica do tempo presente, que o fazendeiro trate o empregado um pouco mal, pelo regime alimentar insuficiente. O que não impede a festa, mas modifica a relação. “Nós dança quando quer uma brincadeira, cisma de fazer uma brincadeira. Aí dança uma roda de Catertê e muita miudeza. Nas festas a gente dança pra animar, pra dar aquela animação no pessoal. Já dançamos em Paraty, Angra, Rio de Janeiro”. (Seu Chiquinho, depoimento transcrito Apud; Frade, 1986, P. 70).

Seu Chiquinho já fala de dançar nas festas das cidades, que se tornaram próximas naquele seu tempo presente. Não que elas não ocorressem em tempos antigos, mas os bailes eram feitos na roça, nas entressafras da estiagem de junho e julho, na chegada das tainhas. Nos anos setenta ainda se tem notícia destes acontecimentos. Inclusive mostrando a complexidade do mundo rural que se formava em Paraty.

BT Aqui na região era sempre gente que chegava de fora?

C - Tinha os locais. Mas muita gente do Espírito Santo, como a família dele (Zaqueu então marido de Clélia). Mas tinham as famílias daqui. Que se entrecruzam. Muito cruzamento sanguíneo.

BT Você tinha relação com os mais antigos?

C - Não muito. Gente fechada. Mas tinha as festas. Do Divino. O Chiba nas roças. Ciranda nas roças. Naquelas casas de chão de madeira. Uma maravilha.

BT Mais da roça a beira mar?

C - Mais a beira mar. Aqui (no sertão) é mais posseiro. Outro tipo, mais tacanho. (Depoimento de Clélia a Vanda Mota e Bruno Tavares. Paraty, 2008).

Como nos indica Brandão (2009) noções de espaço também são construídas por oposição. O sertão normalmente se opõe ao bairro rural. Lugar organizado pelo espaço social da lavoura e da criação. O sertão é o mato, lugar de caçar, coletar madeira, mas não de viver. Clélia, apesar de vir da cidade grande, Rio de Janeiro, reflete essas categorias. Que no mundo caiçara dizem respeito também à oposição entre a praia, em geral moradia dos caiçaras, e o sertão, mata que adentra em direção a Serra do Mar. O advento da estrada vai estabelecer um limite novo entre praia e sertão, dividido pelo leito físico do asfalto.

É importante reter a mudança na ciranda de Seu Chiquinho, que ocorreu por conta da nova relação cultural entre a cidade e a roça. Como indica Marina de Mello e Souza em seu livro Parati, a cidade e as festas (1994) esta relação estava em transformação, não apenas devido ao advento da indústria do turismo. Antes, os bailes populares tinham seu espaço próprio na área rural⁶¹, e sua prática no espaço da cidade de Paraty era vista como coisa de caipira, signo do atraso. A historiadora identifica, contudo, outro momento claro de circulação cultural na invenção das tradições, quando aponta o fato de que foi o seu colega de profissão Diüner José de Mello, fundador do Instituto Histórico e Artístico de Paraty (IHAP), que introduziu uma mudança no sentido das relações entre a cidade e a roça para a prática das tradições de bandeiras e folias nas festas religiosas.

Atualmente (anos 90) as comunidades rurais participam da festa em suas localidades através de um sistema por meio do qual a igreja tentou conciliar seus preceitos à tradição. No começo da novena são entregues bandeiras aos líderes catequistas das comunidades rurais, que percorrem as suas localidades arrecadando donativos, encaminhados aos festeiros. Com esse ajuste introduzido em 1981 por sugestão de Diüner José de Mello na festa em que seu pai, Hilton Silva, era o festeiro, e aceito pelo padre, “que nisto vislumbrou uma agregação da cidade às roças”, quebrou-se a unidade entre a bandeira e a folia que todo folião ressalta, criando-se um novo comportamento, diferente do tradicional, a despeito da manutenção de um de seus emblemas: a bandeira do Divino Espírito Santo. (SOUZA, 1994, P. 183)

⁶¹ “(...), porém, o certo é que tem seu interesse, quando ao som da viola se vêem (SIC) guapas raparigas dançando – o verde-limão – a ciranda – o passadinho, glosando com muita singularidade o mote cantado pelo violeiro. Sempre gostei das festas de Santo Antonio. (O Pharol, ano V, n. 44, 21/7/1908). Era o único momento do ano em que os almofadinhas da cidade se deixavam seduzir pelos atrativos da cultura rural popular” (SOUZA, 1994, P. 122).

Então, segundo a historiadora as tradições se alteravam. Havia circularidade entre a elite da cidade e os líderes catequistas da roça. O emblema da tradição não era um fato social imutável como poderia sugerir uma ideia estática de folclore.

O disco Ciranda de Paraty foi gravado no Museu do Folclore no Rio de Janeiro em 06/12/1975 e publicado em 1976, dez anos antes do livro de Cassia Frade. Seu Chiquinho, à época do lançamento do livro (1986) tinha oitenta anos de idade. Portanto nasceu em 1906. Seu nome e sua data de nascimento são ouvidos no documento sonoro Ciranda de Paraty. Tornando o disco, também, um documento público das mudanças em sua história.

Seu nome é o único de todo o grupo que gravou no museu a aparecer nos créditos da contracapa como intérprete musical. Solista: *Francisco José de Bulhões* (“*seu*” *Chiquinho*). O documento sonoro é uma fonte importantíssima, que nos permite uma análise crítica sobre o contexto do trabalho da folclorista. A coleta e organização de partituras, desenhos coreográficos e letras de cirandas são realizadas pela pesquisadora e sua equipe, entre 1975 e 1985. Mas a voz do disco, de Seu Chiquinho, foi um testemunho oral em um contexto histórico cultural.

Este artista popular é indicado pela autora da pesquisa folclórica como um dos últimos mestres desta tradição “que reúne qualidades de músico e poeta, (...) em parte devido à descaracterização dessa faixa de litoral a partir da construção da estrada Rio-Santos” (1986, P. 69). A ideia de algo que está desaparecendo é recorrente nos textos preservacionistas do folclore. Algo que José Reginaldo Gonçalves (2003) identificou como característico do discurso sobre o patrimônio cultural no Brasil: a retórica da perda. Mas o mais interessante do documento sonoro publicado em 1976 é o deslocamento situacional do registro. É um registro do momento presente de Seu Chiquinho, um documento vivo daquele passado cantado na véspera do natal de 1975.

Este fato documental aponta para uma questão que contradiz a produção da documentação folclórica. O disco não documenta uma tradição morta, ou morrendo, mas uma forma tradicional de interpretação do presente vivo. Presente ali, quando a ciranda foi gravada. Isto é importante porque durante a *brincadeira* Seu Chiquinho dialoga oralmente com a situação em que está se dando a ciranda. No disco ele canta, improvisando versos sobre os temas musicais, intencionalmente para deixar sua voz registrada. Certos versos não aparecem nos registros escritos no livro de 1986, indicando que a situação de coleta é diferente. Porque mudaram os versos? Por causa de

uma interferência intencional da folclorista, ou por que mudou a situação de interlocução de Seu Chiquinho com quem o ouvia?

A *Chiba-Cateretê* é uma abertura ritual do baile de ciranda, conforme explica a introdução ao registro escrito dos versos no livro de 1986. A autora escreve seus versos de abertura: “*Ai bendito e louvado seja/ Ai bendito seja louvado/ Por isso moço que não tem amor/ Há de viver apaixonado*” (1986, P. 72). E no descante, trecho onde os dançadores ficam no lugar sapateando e esperando que um trecho da cantoria acabe para recomençar a coreografia, está escrito “*Os senhores dançadô/ Acerte o sapateado/ Senhora dona fulana/ Foi feita sua vontade*” (1986, P. 73). Embora o texto aponte para o diálogo entre o cantador e os componentes da *brincadeira*, a autora anota a impessoalidade de *dona fulana* e *senhores dançadô* como expressão formal desta relação. Esta descrição pretende expressar uma generalização da representação. O que dificilmente ocorreria no baile, uma vez que abstrai a ação dialógica de seu caráter diacrônico e situacional. Apaga a percepção do cantador de um tempo e um espaço específico, sugerindo que a forma folclórica possui estrutura fixa genérica. Uma ideia abstrata. O que é uma maneira de representação na linguagem do folclorista, mas não um fato social na história de cada festa comunitária.

As noções de tempo e espaço estão sempre em presença no tema, na perspectiva do cantador, no andamento da música, nos versos e na sequência do baile. O que prevalece é a relação dialógica entre a técnica de condução do mestre e a circunstância geral da situação festiva. O cantador leva a *brincadeira*, mas a audiência comunica a temperatura, a emoção, a animação. Cantador, dançadores e músicos respondem com palavras, gestos e sons. Então, que diálogo aparece no registro de um disco de ciranda realizado no interior de um museu federal?

Uma voz para a posteridade. A voz de Seu Chiquinho, e o som de seus acompanhantes, estabeleceu um diálogo com a história brasileira. De fato, uma palavra diferente para com a alteridade soa, por exemplo, nos versos de *Cabôco véio*, quando Seu Chiquinho cantou na gravação sua relação com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). “*Eu vou pro Rio de Janeiro/ Quem quiser que me acompanhe/ Cabôco véio quem quiser que me acompanhe/ Eu vou partir agora quero florir na Campanha*” (Faixa 2, Lado A, transcrição minha).

Isto demonstra que o artista sabia, assim como indicou Didi-Huberman (2011) sobre o projeto retórico na história da arte de Vasari, que seu ouvinte, como o príncipe para o florentino, devia ser considerado como um interlocutor social a ser conquistado.

Seu Chiquinho estava consciente de onde pisava ao cantar no Museu do Folclore. O Instituto Nacional do Folclore era uma instituição dirigida pelo governo federal. Em um contexto de disputa de terras, onde Seu Chiquinho e setenta e cinco famílias de Tarituba estavam ameaçados de remoção pelos projetos turísticos incentivados pelo governo na região.

A área pertencia a Pedro José de Bulhões, com a sua morte passou para sua mulher e com a morte desta para os filhos Pedro, Benedito e Francisco José de Bulhões. Estes venderam para Liberato Sigaud, Ari de Souza Leite e Vicente de Paula Penido. Pelo fato da mulher de Benedito não ter assinado as escrituras se deve agora o fato da existência de posseiros. Fonte: CEDOC-CPT - 270-COMUNIDADE DE TARITUBA (NS)-20171103T194203Z-001.

O cantor era naquele momento da história um agente ativo na defesa da vida comum. Estava ali para dar seu recado, mostrar seu valor, comunicar seu nome, sua história através da arte. E queria falar disso para todo o Brasil e, principalmente, para quem representava o poder naquele momento.

Porque os processos de grilagem e desocupação eram longas disputas, que demandavam alianças para a conquista da legitimidade dos membros das comunidades. Para Tarituba havia um projeto semelhante ao que a comunidade da Trindade resistiu, mas que se estabeleceu plenamente no Condomínio Laranjeiras⁶². No mesmo documento da Pastoral da Terra citado acima, encontramos o histórico da disputa. Em 1979 os proprietários, Sigaud e Souza Leite, pedem aprovação de seu projeto de loteamento para um condomínio à prefeitura de Paraty, que não o aprova. No projeto constava o planejamento de remoção dos moradores para outra localidade, para conjuntos habitacionais semelhantes aos feitos em Ubatuba para deslocar os moradores da Trindade nessa mesma época. Em 1985, os moradores de Tarituba ainda acompanhavam o julgamento do processo de usucapião do canto de praia a que ficaram restritos em suas residências. Os usos tradicionais das roças acabaram e a pesca artesanal foi sendo progressivamente incorporada aos zoneamentos organizados pelos órgãos de meio ambiente⁶³.

⁶² Em meio a um pedaço deslumbrante da Mata Atlântica no litoral do Rio de Janeiro, um enclave de segurança máxima e luxo superlativo vive sob tensão com seu entorno na cidade de Paraty. A segregação espacial pontua o dia a dia do Condomínio Laranjeiras, onde um exército de seguranças guarda um campo de golfe, quadras de tênis, helipontos e, sobretudo, as quatro praias ali, que, de tão associadas ao conjunto de mais de 150 mansões, são consideradas na região como “privadas” – embora essa figura não exista no nosso regime de leis. Fonte: R. DAFLON (AGÊNCIA PÚBLICA) Paraty, 1 DEZ 2017. Acessado em 4/12/2017.

⁶³ Ver Secretaria de Estado do Ambiente (SEA) e Instituto Estadual do Ambiente (INEA) 2015. Diagnóstico do setor costeiro da Baía da Ilha Grande - subsídios à elaboração do zoneamento ecológico-econômico costeiro, volume I. Rio de Janeiro.

CIRANDA DO TEMPO PRESENTE

No disco Ciranda de Paraty, Seu Chiquinho canta sua visão do espaço e do tempo presente. A construção da estrada Rio Santos em 1975. Na abertura do *Chiba-catertê* ele louvou a participação de “*nossa terra natal/ Ai trabalhando com coragem/ Pelo Progresso do Brasil*” (Faixa 1, Lado A, transcrição minha), corroborando com a ideia de circularidade das informações culturais. Mas como aponta Secord (2004), a periodicidade nas trocas simbólicas modifica a recepção e as respostas do saber local ao da cultura envolvente. Seu Chiquinho não dialogava ainda com o termo do momento, o desenvolvimento. Mas, como Manoel Monteiro, cordelista de Campina Grande, ele falava em trabalhar pelo progresso brasileiro. Na ciranda, como no cordel, com o tempo até o ecoturismo entrou no mote dos poetas populares.

No Museu de Cultura Popular de Campina Grande na Paraíba, cujo prédio é nomeado pelos moradores locais como *os três pandeiros*, há um painel elaborado por pesquisadores da Universidade Estadual da Paraíba com a análise de Mário de Andrade sobre a constituição do Romance de Cordel.

O Romance é a forma solista por excelência, poesia historiada, relatando os fatos do dia. Qualquer caso mais ou menos impressionante sucedido no Brasil, e às vezes mesmo no estrangeiro, é colhido nos jornais por algum poeta popular praxeado, versificado e impresso em folheto. O cantador rural, a infinita maioria das vezes analfabeto, decora o folheto, e lá se vai cantando o romance, brejo, caatinga e sertão afora. (Texto introdutório de Mário de Andrade publicado em 1932 na Revista Nova, de São Paulo, sob pseudônimo de Leocádio Pereira, com o título Romanceiro de Lampeão).

Ao abrir a gravação do disco com o progresso do Brasil, Seu Chiquinho propôs a inclusão de sua terra na empreitada corajosa de trabalhar pela nação. Seu país representava aqui uma sociedade englobante. Os valores culturais brasileiros historicamente construídos foram exaltados como fator de identidade. “*Se amanhã perguntarem/ quem foi que cantou aqui/ diga que foi o Chiquinho/ Trabalhador do Brasil*” (Faixa 1, Lado A, transcrição minha). Para falar com um interlocutor diferente na abertura do *Chiba-catertê*. Não com “*moço que não tem amor*” apontado pela folclorista na versão escrita, editada em 1986 na página 72. Mas com “*A nossa marinha de guerra/ A nossa aviação*” (Faixa 1, Lado A, transcrição minha). A presença destas duas armas rima com a ação de “*enricar nossa nação*” (IDEM).

Há uma trama de discursos entrelaçados nesta narrativa cantada. E uma realidade subjacente. A construção da estrada Rio-Santos e suas implicações sociais para todos naquela região, inclusive a mudança nos padrões culturais de valores. O que este disco significava para quem vivia em Tarituba era uma chance de não desaparecer,

e através do valor dado à História pela cultura nacional conquistar sua legitimidade. “*Agora sim fica gravado o nosso nome na História*” (Faixa 1, Lado A, transcrição minha). Por isso, no descante, que explica a trama do bailado e prepara a próxima dança, Seu Chiquinho dizia que “*O povo de Tarituba/ Aqui veio com prazer/ Dançar no Rio de Janeiro/ O nosso Catertê*” (IDEM). Este *nosso* significando tanto de Tarituba, quanto propondo um *vosso*, um *cateretê* para todos nós, os brasileiros.

No canto entoado por Seu Chiquinho é a memória do povo de Tarituba que ficou gravada na história. Essa memória propôs naquele contexto uma origem e uma transformação, caracterizada pela troca simbólica com a sociedade brasileira, através da figura institucional do folclorista. Um artista local queria legitimar seu direito de cidadania na nova ordem social nacional, através de uma agência institucional interessada em sua maneira de cantar, tocar e dançar.

A idealização do artista popular abstrato, muitas vezes uma forma de representação construída no próprio método da pesquisa folclórica, permitiu o lugar de fala de Seu Chiquinho naquele exato momento histórico. Seu canto deu uma resposta pragmática ao projeto de registro da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Utilizou a situação para demandar ao Estado o reconhecimento da existência de sua comunidade, para enfrentar os problemas contemporâneos vividos pela transformação social de Tarituba.

Minha interpretação deste documento sonoro pretende superar a relação problemática entre um saber oralmente transmitido e a busca da verdade histórica. Uma questão sempre apontada aos pesquisadores de História Oral. O cantador diz o que acha que deve dizer, a um ouvinte interessado no registro como método. Seu Chiquinho no disco canta em uma situação institucional: um museu. Não em um baile na roça. Mas foi porque o cantador enfrentou uma equipe de gravação da Agência Nacional, numa sala onde a audiência não participava da *brincadeira*, que considero o testemunho do grupo de Tarituba especialmente valioso. Não está em discussão aqui, do ponto de vista da metodologia da história, o estatuto de autenticidade do registro da ciranda cantada por Seu Chiquinho. Mas a possibilidade do testemunho inscrito na tradição oral da ciranda servir como evidência histórica. Jan Vanzina (1985) trata da tradição oral como fonte (evidência) histórica. Afirmando que mesmo que o conto popular, como o canto popular, não tenha uma origem histórica determinável, como é o caso da tradição da ciranda, o conteúdo narrado como observação dos acontecimentos no tempo e no lugar é sem dúvida uma evidência histórica.

A audição da ciranda “Cabôco Veio”, faixa dois do lado A, reforça a observação de Seu Chiquinho sobre a história de seu lugar. “Nasci no Rio de Janeiro de 1906, na explosão do Aquidabã, na baía de Angra dos Reis” (Transcrição minha). Cantando um fato ocorrido, e fartamente documentado pela história, Seu Chiquinho volta a afirmar intencionalmente seu lugar de nascimento, incluindo a data, como um saber adquirido. Adquirido na relação com a história que circula em sua região, sobre um fato. O naufrágio do encouraçado Aquidabã na Baía de Jacuacanga, às 22 horas e 15 minutos do dia 21 de janeiro de 1906. Trata-se de uma evidência histórica inserida no registro folclórico, relacionando a história nacional à trajetória pessoal. Reforçando o gesto intencional de Seu Chiquinho de publicar em disco sua verdade. A verdade está, de fato, no próprio diálogo com um corpo institucional do Estado brasileiro e suas forças armadas. Uma verdade histórica dos anos 70.

A intencionalidade é a afirmação do um direito à existência. Uma existência coletiva, individuada na fala, mas representando o sujeito da história como extensão de sua comunidade, incluindo pai, mãe, avós, irmãos e vizinhos em Tarituba. Uma verdade tão legítima quanto um fato da História da Marinha Brasileira.

O meu argumento é que este ato narrativo é como qualquer documento histórico carregado de intencionalidade. Como indicado na interpretação de Vanzina, Seu Chiquinho incorpora uma situação factual, que existiu, em uma estrutura narrativa característica de sua cultura local, o texto improvisado da ciranda, para legitimar sua fala diante de um interlocutor com poder. A letra da ciranda aqui funciona como conto, dentro de uma estrutura musical de baile popular. O baile que é uma situação de convívio e relação social, praticado com regularidade pelas comunidades do litoral da Baía da Ilha Grande até Paranaguá. Tenha ele o nome de Fandango, Ciranda ou Chiba. No caso do disco, a situação de sociabilidade relacional é com o Museu do Folclore.

Sustento que, diante da transformação social que sofria o seu lugar, com a chegada da estrada Rio-Santos (BR 101), os problemas de conflitos de terras, desapropriações e a modificação nas relações sociais tradicionais, Seu Chiquinho articula um discurso político, que visto retrospectivamente, antecipa a emergência do sujeito caiçara na História. Sua fala invoca a história do Aquidabã como parte de um testemunho local, relacionando sua comunidade, seu lugar cultural e social de origem, a um espaço e tempo em transformação. O que ele conta é um pouco da história de Paraty em 1975 para um folclorista interessado em registrá-lo por causa de um método de pesquisa inaugurado por Mário de Andrade. Inaugurado com as gravações da Missão de

Pesquisas Folclóricas, completada em 1938. Momento em que Mário de Andrade teve o poder político de praticar seu método, por estar à frente do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo (1935 – 1937). Todo folclorista também depende do contexto político institucional para realizar suas pesquisas sobre a arte e a história do povo de sua nação.

NOSSO FOLCLORE DE MUITAS CULTURAS.

Durante anos, o folclore lutou pelo estatuto de ciência no Brasil. A conquista desta legitimidade do saber e da verdade foi um status negado, na maior parte das vezes, pelo conhecimento institucionalizado. Ao mesmo tempo, a busca pela tradição nacional ativou o desenvolvimento de sua pesquisa como base para um projeto artístico de nação. Muitos historiadores se dedicaram a desconstruir o mito desta empreitada imaginária. Contudo, esta sim foi uma ação fortemente institucionalizada pelos meios de comunicação social e propaganda do Estado e da indústria cultural. Em nosso imaginário social existe uma arte brasileira, mas não existe uma ciência do folclore.

Um dos trabalhos acadêmicos mais densos produzidos sobre imaginário social da figura do folclorista foi o de Luis Rodolfo Vilhena, publicado postumamente em 1997. Vejam uma amostra da beleza de sua reflexão.

Folclorista – estereotipo associado a um certo perfil de intelectual não acadêmico. Esta fraqueza do saldo do movimento foi sua força (...) uma vez que o tom missionário que imprimiu ao seu engajamento foi essencial em sua eficácia simbólica. (...) folclorista como intelectual polivalente com trajetórias variadas (...) se destacaram através do estudo das tradições guardadas por extratos relativamente à margem da sociedade moderna. (...) “ilusão do timbre original, lá onde, anteriormente, ressoaram harmonias perdidas” Lévi-Strauss (1952) (VILHENA, 1997, P. 34/35).

Sua argumentação antropológica e sua pesquisa histórica são de uma riqueza e complexidade que nos permite estabelecer com densidade o movimento de circulação cultural envolvendo esse estereotipo na história brasileira. Sim, porque não basta desqualificar o folclore como um saber idealizado como projeto de dominação dos membros da elite de uma nação. É preciso entender como este saber mobilizou por tanto tempo o imaginário social, entre os movimentos de apropriação simbólica e de apagamento das realidades incomodas. Porque ele mobilizou diplomatas e poetas, e estigmatizou pesquisadores e homens públicos. Porque ele pode ser considerado reacionário ou progressista, de acordo com o contexto e os agentes sociais envolvidos. Porque a cultura dos outros se torna a nossa cultura. E nossa cultura uma arte para inglês ver. Não pretendo aprofundar todas estas indagações neste modesto texto de dissertação. Deixo-as ai, enumeradas, para a reflexão de quem lê.

Quero falar de Mário de Andrade, que, para os que leram a introdução desta dissertação, é a bússola simbólica do esforço de reflexão de todo este texto. Pois, parodiando Vilhena, ele foi um intelectual polivalente interessado em tradições guardadas por extratos relativamente à margem da sociedade moderna. Mário encontrou como turista aprendiz os caiçaras em lugares recônditos do território brasileiro. “Atrás, na lagoa, ficava o lugarejo Caiçara, onde tinha festa. Fomos lá e encontramos o bailado da “Ciranda”, que vi quase inteiro, registrei duas músicas numa caixa de cigarro, e tomei umas notas como pude, tinha esquecido o livro de notas”. (Andrade, 2015. Pág. 106). Esta anotação no diário do turista aprendiz é do ano de 1927. Naquele tempo Mário de Andrade registrava músicas até escrevendo na caixa de cigarros. Não parece científico, mas é, sem dúvida, artístico. Talvez esse seja o elo mental do folclorista, a tentativa de refundir a ciência e a arte.

Eu sempre achei que os folcloristas não se interessavam por quem produzia essas manifestações. Eles se interessavam pelo produto. Sei lá, os instrumentos musicais. A bandeira do divino que se colocava no museu. A gente começou a perceber que isso só teria significado com a prática social das comunidades que tinham essa manifestação. A gente queria ajudar a reconstituir a prática. E não a manifestação física. De uma bandeira, de um instrumento, de uma canoa. Mas se hoje a gente apoia e participa do registro do fandango no IPHAN é porque é um instrumento, com práticas que o IPHAN acaba financiando e estimulando, como salvaguardas, que possibilita que os fandangueros se encontrem. E é isso que está acontecendo. (Entrevista com Antonio Diegues, Iguape, SP, 2018).

Esta visão pragmática e contemporânea do professor Diegues, soa quase como uma tolerância forçada com algo que ele conhecia pouco, mas que se coadunava com uma ideia de simples colecionador que se tinha do folclorista. Egresso da escola de ciências sociais da USP, o professor Diegues reconhece que levou muito tempo para conhecer a qualidade identitária da música.

E o marxismo nunca se preocupou nesses processos com o que eu poderia chamar de a parte ideal do real. Meu livro lá num rodapé eu digo que existe um ex-voto de pescador. Que existem algumas festas como Festa de Reis aqui no litoral. E depois a festa do Divino, mas era tudo no rodapé⁶⁴. (IDEM).

⁶⁴ “O batimento do arroz constitui uma cerimônia celebrada do seguinte modo: espalham o arroz em palha sobre o chão de uma sala e fazem um fandango por cima. Ao som do tambor, batem o pé, moços e moças, o dia inteiro e a noite até o amanhecer; depois jogam a pilha e põem o arroz em outra sala. Repetem esse fato até bater toda a safra de arroz. Quando acabam o fandango, que é ritmado por um tambor e às vezes acompanhado por uma rabeca, estão todos bêbados de pinga e cansaço” (PIERSON, D. & TEIXEIRA, 1947, P. 9, Apud: DIEGUES, 1978, P 179).

Quem se interessa de forma intuitiva pelo lado “ideal do real” são os artistas. Os músicos, sobretudo, já que sua arte é invisível e intangível, portanto muito próxima do sobrenatural.

Eu sempre gostei muito de cantigas de roda. O primeiro dia que eu cheguei lá no Largo de São Pedro (Recife) e estava rolando uma ciranda. Eu entrei na roda. A única coisa que eu podia fazer era isso. Pra mim cultura é assim, entendeu? Você descobre pela identidade. E tem que ter corpo. Eu não posso entender aquela música antes de dançar aquela música. Porque que ela é assim? Quando eu toco uma ciranda, honestamente, eu vejo pessoas dançando ao meu lado. Cada toque que eu dou, sei que as pessoas estão dançando. Porque o único sentido daquilo ali é as pessoas dançando. Aquela dança gregária. Da coletividade. É assim que funciona. Senão não é aquilo. As pessoas fazem sempre essas pesquisas. Mas é que nem macumba, ou você um dia foi lá e baixou o santo, ou você não pode ser Ogã nunca. Agora o cara pode aprender o toque do Ogã. Fazer um disquinho e tal. (Entrevista de Elcio Rabelo a Bruno Tavares, Rio de Janeiro, 2017).

Mário de Andrade era músico, e levava muito a sério a vivência dos rituais sagrados da cultura. Ainda que mantivesse um ceticismo analítico por formação intelectual. Afinal era um paulistano poliglota do início do século XX. Educado na tradição francesa do iluminismo. Mas se arriscava a perder a razão. Provava de tudo, mesmo à custa de não conseguir digerir racionalmente todas as experiências.

Mário de Andrade e sua contradição crítica, quando a interpretação sujeita à emoção o faz abrir mão com prazer da inteligência, perdendo o anel de bacharel diante da interpretação de Guiomar Novaes do Carnaval de Schumann – perda da “peça simbólica de suas capacidades racionais quando se entregou à comoção provocada pela pianista”. (TRAVASSOS, 1997, P. 72-73).

A metáfora do anel de bacharel é a marca simbólica de uma geração que aspirava ao conhecimento positivo pela razão. Mário de Andrade não era bacharel em direito, como foi José Kleber. Lendo o texto de Luciana Chertudi publicado na Revista de Folclore Brasileiro de setembro/dezembro de 1963 sobre Silvio Romero, as escapadas ao mundo popular soam aos meus ouvidos contemporâneos como esquema de compensação. Afinal, quantos advogados e médicos não eram também literatos, poetas e músicos naqueles tempos de polainas e cartolas. Silvio Romero, que foi morador ilustre de Paraty;

Quando não lia (...) procurava outro modo de fugir à monotonia do cargo e à pouca sedução intelectual do meio – entretendo-se no contato direto com o povo, observando-lhe o sentir e o pensar. Quem o quisesse encontrar fora das horas de audiência (no fórum da cidade que hoje leva seu nome) para um despacho ou conselho, não cuidasse de achá-lo nas conversas, á porta da farmácia ou da Delegacia de Polícia. Procurasse-o nas praias, de mangas-de-camisa e calças arregaçadas, metido em canoas ou pra dentro das palhoças em meio aos pescadores, Sobretudo á noite, quando intervinha nos desafios como qualquer parceiro. (Revista do Folclore, Acervo CNFCP, 1963).

O ponto central é que ninguém estuda tradições populares sem se identificar com elas. Este é um dos principais avanços nos estudos da história cultural. Acompanhar no tempo a complexa rede de identidades que se formam, a partir do momento em que as escolhas se expandem com a circulação do conhecimento. Neste sentido, Paraty, como toda a região caiçara, é muito antiga como território de trocas, misturas e apropriações. Este fato normalmente é relacionado à conquista, século XVI. Mas, no tempo contemporâneo que estudo, estas trocas até aumentam. Multiplicam-se e se tornam mais complexas.

Aqui é a fazenda Pedras Azuis. Basicamente os escravos desta fazenda aqui é que fazem o Quilombo do Campinho, que é aqui do lado. Quando meu pai chegou aqui isso era uma terra abandonada. Com famílias de mineiros, dos baianos e dos capixabas vivendo aqui. Meu pai chegou aqui em 58, 59, não sei bem dizer. Mas todo mundo veio pra cá buscando isso, que também deve ter tido uma super mudança. Tá entendendo? Nas ramificações, na entrada das famílias aqui. Então se você pega o bairro da Mangueira é basicamente de pessoas deixadas pela Rio -Santos. Da mesma forma que agora, com essa invasão turística que dobra a população, tem pessoas que vem pra trabalhar com o turismo. (Entrevista com Luis Perequê, Pedras Azuis, Paraty, julho de 2017).

Então estamos tratando de ciclos de aculturação sucessivos. De encontros diversos entre origens culturais distintas. Com recorte de classe, sem dúvida, mas também com uma diversidade de costumes e conhecimentos que se vão sedimentando, para depois voltarem a se transformar. Este fato histórico na dinâmica das culturas do território brasileiro foi percebido pelos folcloristas, antes da consolidação da antropologia, da geografia social, ou da ecologia atual. Embora persistisse a ideia de proteger o que era autêntico da transformação social da história.

Considerando o perigo de sua comercialização conduzir ao dirigismo principalmente no fabrico, quebrando especialmente o sentido ecológico das manifestações folclóricas em seu caráter regional. (Boletim Geográfico, número 132, setembro - outubro de 1959. Comunicação do IV Congresso Brasileiro de Folclore).

Neste congresso, mais uma vez tentou-se implantar a cadeira obrigatória de folclore nas universidades. Particularmente nos cursos de história, geografia e ciências sociais. Como vemos na pequena recomendação acima, os folcloristas tinham plena consciência de que as manifestações da cultura estavam ecologicamente interligadas às práticas sociais de uso do “caráter regional”. Hoje, a história ambiental⁶⁵ já nos permite

⁶⁵ “Em linhas gerais, podemos sintetizar o conceito de história ambiental como o estudo da história das relações do homem com a natureza. A história ambiental se baseia em 3 linhas de estudos principais: 1) Reconstrução de ambientes naturais do passado; 2) Estudo da exploração econômica e seu impacto sobre o ambiente; 3) A análise da história das ideias, das percepções e dos valores sobre o mundo natural.” Fonte: O que é história ambiental? Material do Minicurso do Prof. Dr. Claiton Marcio da Silva da Universidade Federal da Fronteira Sul (Chapecó, SC). 16º Encontro SBHC, Campina Grande, PB, de 15-18/10/2018.

utilizar o termo bioma. Ou seja, já é possível inter-relacionar a biodiversidade da natureza com a diversidade cultural. Uma conquista muito recente da ciência. E de certa maneira, ela teve a contribuição dos historiadores culturais, que começaram a observar como as práticas culturais cotidianas dos centros de pesquisa interferem nas próprias descobertas científicas. Em 1970, o biólogo e prêmio Nobel François Jacob escreveu:

Há uma outra maneira de encarar a história da biologia: procurar como os objetos desta ciência se tornaram acessíveis à análise, e como se abriram assim novos domínios de investigação. Trata-se então de precisar a natureza destes objetos, as atitudes dos que os estudam, a sua maneira de observar, os obstáculos levantados pela tradição oral ao investigador... Deixa de existir então uma filiação mais ou menos linear de ideias, engendradas uma na outra. Há um domínio que o seu pensamento procura explorar e no qual procura introduzir uma ordem; constituir um conjunto de relações abstratas de acordo, não só com as observações e as técnicas, mas também com as práticas, os valores e as interpretações dominantes. (Apud: LE GOFF, 1990, P.135).

Práticas, valores e interpretações dominantes são historicamente disputados. Há como que uma política das coisas aí envolvida. Esta coisa vale mais que aquela. Esta forma de viver e de se comportar é melhor que esta outra. Isto influencia diretamente no próprio desdobramento de uma pesquisa, de um movimento artístico, ou de uma forma de viver tradicional. Os tempos de circulação do saber têm obstáculos levantados pela própria tradição oral do grupo social que propõe sua permanência, ou sua transformação. Eles são ali negociados dentro de um horizonte de expectativas, ou como gostava de dizer Gilberto Velho, de um campo de possibilidades.

Essa questão mesmo da cultura caiçara custou muito a se afirmar nessa população. Que esse chamado caiçara é uma identidade cultural, e que isso tem um certo valor, e que isso até serve pra preservar o seu território inclusive. Eu identifico tanto quando isso começa a aparecer, quanto quando isso começa a desaparecer. Dos anos noventa pra cá basicamente. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Então os anos noventa foram um momento crítico na história da formação da cultura caiçara. Muitos fatores contribuíram para que novas e velhas propostas se colocassem. Entre outras coisas devido ao violento choque de desconstrução institucional do governo Collor (1990 - 1992). Mas também a um movimento maior, ligado ao fim da União Soviética, e ao processo hoje conhecido como globalização do capital. O Brasil sediou uma conferência mundial da ONU sobre meio ambiente, a ECO - 92. E todo um paradigma de construção social da história entrou em crise. Para o nosso tema neste capítulo, a permanência e a transformação nas formas de estudar a cultura de um lugar, surgiu um novo objeto. As comunidades tradicionais. Que

apareceram aos olhos dos cientistas, exatamente quando o capital global começou a discutir o valor da biodiversidade.

Você ia à Amazônia, quando o governo criava um parque quase sempre tinham comunidades tradicionais. Era simples ver por fotografias aéreas que as áreas que eram delimitadas, como parque, eram áreas usadas pelas comunidades tradicionais no Brasil inteiro. Vale do Ribeira é a mesma coisa. Essa oposição das comunidades em relação ao parque começou a se estruturar. Movimento da Jureia um pouco depois. Foi um movimento que marcou história aqui no litoral Sul. E várias oposições que existiam na Amazônia. Em relação à criação de parques onde a população não era aceita. Estavam ali há duzentos, trezentos anos e iriam sair. (Entrevista com Diegues, 2018).

Mas o folclore tinha se mantido vivo através das estruturas institucionais que foi capaz de conquistar. Como o Museu Nacional do Folclore⁶⁶, onde fora gravado em 1975 o disco *Ciranda de Paraty*. A realização no centro cultural Cassiano Ricardo de um Simpósio de Ensino e Pesquisa de Folclore⁶⁷, em São José dos Campos, SP, aparece numa notícia de 2011 (Acervo CNFCP. N. 28 Congressos). Na matéria, o encontro de vinte anos atrás é indicado como um marco de resistência pelo produtor do evento contemporâneo de tradições populares *Revelando São Paulo (1997-2018)*, Toninho Macedo. A notícia citou também o Dr. Professor Luis Rodolfo Vilela (SIC) como a mais importante presença do colóquio, com seu livro *Projeto e Missão*, mas sem lembrar o falecimento de Vilhena em 1997. Pois são essas pesquisas publicadas nos anos 90 que quero destacar, no sentido de mostrar como antropologia, história e folclore dialogaram. No já citado *Parati a cidade e as festas*, de Marina de Mello e Souza, editora UFRJ, 1994. E nos dois livros dos orientandos de Gilberto Velho.

A Elizabeth Travassos é etnomusicóloga de formação e trabalhou com grupos indígenas e depois trabalhou no doutorado comigo e fez um trabalho importante sobre Mário de Andrade e Béla Bartók, sobre pesquisa de cultura popular e música. Um trabalho que eu não posso deixar de citar, que é um trabalho que não teve tanta repercussão pública, porque é um trabalho talvez mais denso academicamente, mas que é muito importante – e inclusive lido em Portugal –, que é o trabalho do Luís Rodolfo Vilhena sobre o movimento folclórico: *Projeto e missão*, ou *Missão e projeto*. Eu sempre fico com essa dúvida. (...) *Projeto e missão*, que é um trabalho muito rico, muito importante. Também é um estudo da inteligência, um estudo da cultura popular, estudos do movimento intelectual, do movimento artístico, estudos ligados de alguma maneira à modernidade

⁶⁶ A pesquisadora Elizabeth Travassos esteve à frente da Coordenação de Folclore e Cultura Popular (CFCP) da FUNARTE (IBAC entre 1990-1994), de 1982 a 1996. Realizou em 1992 o Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces do debate. Com a presença de antropólogos, historiadores e cientistas sociais.

⁶⁷ No *Jornal Esfera*, São José dos Campos, agosto de 1992, segundo uma longa matéria sobre o evento, o Seminário teria sido promovido pela Comissão Nacional de Folclore/ IBECC/UNESCO, com o patrocínio da Fundação Cassiano Ricardo, através da Comissão do Folclore, no período de 22 a 25 de julho de 1992. A matéria está no acervo CNFCP. E o clipping vem carimbado: Biblioteca Amadeu Amaral. IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – que substituiu a FUNARTE no governo Collor) CFCP (Coordenação de Folclore e Cultura Popular), dirigida então por Elizabeth Travassos.

brasileira. Enfim, alguns temas reaparecem. (Depoimento de Gilberto Velho, CPDOC/FGV, 2009, P 19).

Os três tiveram parte de sua trajetória intelectual ligada ao Museu do Folclore, que permaneceu sob a direção de Lucy Geisel de 1979 até 1995. Ali estavam depositados diversos documentos sobre mais de um século de estudos sobre o folclore. Estes três intelectuais fizeram um considerável esforço de análise crítica sobre esta trajetória secular. E em 1995 se deu outro fato importante, que influenciou diretamente o trabalho de Elizabeth Travassos, o arquivo pessoal de Mário de Andrade foi aberto para os pesquisadores.

Como foi dito, na década de 1990, com a abertura do lacre da correspondência guardada por Mário de Andrade, tem início nova fase na edição das missivas do modernista. Ao invés da documentação unívoca, que teve espaço a partir da edição das cartas recebidas por Manuel Bandeira, em 1958, o diálogo epistolar passou a ser uma possibilidade logo incrementada pelos estudiosos da epistolografia e do memorialismo, porque até então apenas as missivas escritas por Oneyda Alvarenga tinham sido editadas no formato de pergunta e resposta. (TONI. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet, 2017. P 261).

Vinte anos depois, em 2015 será editado pelo IPHAN, O Turista Aprendiz, com o resultado da pesquisa de Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo e sua equipe. São mais de mil páginas de minucioso estudo da documentação das pesquisas folclóricas de Mário de Andrade nos anos vinte do século passado. Lançado no momento da XIII FLIP em Paraty, dedicada à memória do autor de Macunaíma. Trataremos melhor do tema da legitimidade da obra de Mário de Andrade no capítulo três. Por hora vamos ao meio dos anos noventa, para encontrar a consolidação da relação entre ciência, arte e saberes tradicionais nas pesquisas sobre biodiversidade e comunidade.

COMUNIDADE E BIODIVERSIDADE

Para Bourdieu (2006) a história é um *habitus* narrativo, um relato de um historiador ou romancista. Agentes de um campo social com a prática de organizar de forma inteligível uma sequência de acontecimentos vividos. Ainda que estes possam ter ocorrido de maneira imprevisível, sem propósito, em ordem aleatória. Mesmo assim, acontecimentos vividos são passíveis de serem conformados em uma narrativa. Peço ao leitor que atente para um salto que sou obrigado a fazer, como na linguagem

fragmentária de um Nouveau Roman⁶⁸, para demonstrar que a década de noventa, como, aliás, qualquer tempo histórico, tem descontinuidades que se inter-relacionam. Para entender completamente os personagens da referência que farei agora, o leitor terá de ler integralmente o último capítulo desta dissertação. O que não deixa de ser um gancho literário, não é mesmo?

Eu volto para Paraty, em 96, e passo um ano morando aqui nas Pedras Azuis, sem atuação nenhuma. O Dércio Marques veio me visitar aqui na roça. Morávamos num barraquinho lá no meio do mato, sem luz, sem nada. Dois anos, eu e Vanda (Mota). O Dércio me convidou pra gravar umas coisas fora daqui. Ele estava gravando Cantos da Mata Atlântica. Ele fica assustado e aí coloca lá - Luis Perequê, que mora no meio do mato... E grava nove músicas minhas. Só nesse disco tem sete músicas minhas⁶⁹, que o Dércio canta. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Cantos da Mata Atlântica, dos irmãos Dércio e Doroty Marques, é uma referência nesta pesquisa. O disco aponta esta mudança de imaginário para um novo entendimento em relação à produção e circulação de conhecimentos, favorecida pelo encontro entre cientistas e artistas com as culturas tradicionais e o meio ambiente. Como nos explica Carlos Rodrigues Brandão:

Em algum momento – ancestral, antigo, recente ou presente – uma comunidade tradicional existiu ou convive ainda com uma situação de fronteira. Em algum momento os seus primitivos, primeiros ou atuais povoadores chegaram “ali”. Eis possivelmente um dos motivos pelos quais parecem ser raros os mitos ou as sagas em que um “povo” nasce pronto em um lugar, como no caso de povos indígenas, quando deuses ou seres naturais desde um lugar distante ou próximo geram seres humanos ancestrais e fundam “ali” um lugar social. (BRANDÃO E LEAL, 2012, P. 74).

Em 2017, Brandão me franqueou o acesso ao seu acervo de fitas cassete guardado em uma comunidade do sul de Minas Gerais chamada Rosa dos Ventos. É um lugar de memória, relativamente conhecido por estudantes de Minas e São Paulo, desde 1995. Lá mora o artista João Bá. Em suas próprias palavras; “Bá de Batista, Baiano e Baixinho”. Grafarei assim com maiúscula para prestar meu respeito a este grande “ator, poeta, cantador e plantador de mandioca” nascido em Bom Jesus dos Dendês na Bahia em 1932. Portanto, um contemporâneo do poeta José Kleber de Paraty.

Como vimos acima o processo de construção da história cultural é permeado de encontros, trocas, misturas e disputas. João Bá é um dos incontáveis parceiros de Dércio

⁶⁸ Modelo da expressão Nouvelle Vague, o Nouveau Roman teorizado por Allan Robbe-Grillet (1963) se coloca no contexto de crítica ao narrador onisciente do Romance Realista. Aquele capaz de sintetizar um período histórico em um lugar cênico, através de uma técnica narrativa onde todas as coordenadas da ação dos personagens convergem para um retrato potente da realidade circundante. Herança francesa transmitida pela obra monumental de Honoré de Balzac (1799-1850) A Comédia Humana.

⁶⁹ Orelha de Pau (1), Ave Maria do Mato (3), Beira Mar, Beira de Rio (7), Sem garça não tem graça (8), Encanto Caiçara (10), Pocinho dos Cristais (13), Manacá da Serra (14). Músicas e faixas.

Marques por este imenso território brasileiro. Nos anos oitenta compuseram o Dandô, “o vento que brinca de dandar”. É um vento bandoleiro, como me explica João Bá na entrevista que me concedeu na Rosa dos Ventos em julho de 2017. Na verdade a canção se chama Circo das Ilusões, e foi gravada por Dércio Marques no álbum Segredos Vegetais de 1988.

Este disco de 1988 é um divisor de águas na trajetória deste impressionante cantor brasileiro que foi Dércio Marques (1946-2012). Responsável por trazer para o conhecimento do grande público, mesmo sem que este conseguisse perceber o que ouvia, uma das mais grandiosas produções de fusão da música erudita popular deste país, que é O Pinhão na Amarração de Elomar Figueira de Melo. Esta composição foi apresentada no festival da nova música popular brasileira, MPB 80, da Rede Globo. Gravada no mesmo ano no compacto duplo Dércio Marques, com direção artística de Luiz Mocarzel, e o apoio da voz poderosa de sua irmã Doroty.

A canção apropriada com alma plena pela voz extensa de Dércio chama-se de fato O Peão na Amarração. Seu nome foi adaptado por causa da censura prévia ainda existente na época. Canto de amarração é o lamento do peão pela vida submetida às desgraças da natureza e dos homens no mundo rural. “Mesmo Jesus quando moço, na terra também foi peão”. Estamos aqui dentro do universo cultural latino americano da chamada *via campesina*. Do qual Dércio foi um legítimo representante na música brasileira durante duas décadas, como indica o precioso trabalho de Letícia Bertelli de 2016. Dércio era um artista pouco afeito a rótulos, gêneros ou classificações.

Como músicos e amigos, colocamo-nos o seguinte papel, imaginar que categorias “dercianas” poderiam nortear nossas escolhas. “olha, a maior defesa que você tem sobre esse método é o próprio Dércio, porque ele odiaria se você fizesse isso!” afirmou Daniela Lasalvia, que estava defendendo de possíveis receitas herméticas para as entrevistas quando lhe expliquei que conversaríamos livremente e que eu só teria nas mãos um papel, para anotar algo que desejasse aprofundar durante o nosso diálogo, e um gravador. (BERTELLI, 2016, P. 17).

Então Dércio estabelece nesta narrativa histórica um elo cultural com o poeta José Kleber de Paraty, como um agente social sem possibilidade de rótulos. Mas profundamente imbricados ambos com a produção de um mundo rural fundador de uma novidade epistemológica no Brasil. O movimento de educação de base. O MEB, como nos aponta Brandão (2017, P. 387) em um texto de memórias, cria uma ação liderada por Paulo Freire (1921 – 1997) que antes das universidades “fez traduzir, mimeografar e enviar a todas as “equipes de base” espalhadas de Minas Gerais para o norte e para o oeste, *O conceito de cultura*, de Leslie White e Beth Dillingham” do qual Brandão diz

guardar até hoje uma 1ª edição, de 1975. Porque o conceito de cultura era então fundamental para a militância política “compreender o ser humano” (IBID).

No movimento de base, o setor de “animação cultural” era parte integrante da dinâmica do ensino. O que José Kleber certamente sabia, pois era um admirador confesso de Darcy Ribeiro (1922 – 1997), tanto que sua candidatura a vereador de Paraty em 1988 foi pelo PDT.

Sou um homem de causas. Vivi sempre pregando e lutando, como um cruzado, pelas causas que me comovem. Elas são muitas, demais: a salvação dos índios, a escolarização das crianças, a reforma agrária, o socialismo em liberdade, a universidade necessária. Na verdade, somei mais fracassos que vitórias em minhas lutas, mas isto não importa. Horrível seria ter ficado ao lado dos que nos venceram nessas batalhas. (Ribeiro, 1995, Apud: BRANDÃO, 2017, P. 405).

Já Doroty Marques é uma legítima discípula de Paulo Freire, tendo promovido em diversos lugares do Brasil o ensino musical entre comunidades de meninos e meninas⁷⁰, para o crescimento são em lugares sociais de risco. Doroty tinha como um dos seus bordões musicais a canção de Chico Maranhão; “*antonce se a gente véve sofrendo, antonce a gente deve se arreuni*”. A canção *Arreuni* foi gravada por Dorothy em seu LP *Erva Cidreira*, 1980, na gravadora Discos Marcus Pereira. Gravadora onde seu irmão Dércio foi um dos pesquisadores responsáveis pela cartografia da Música Popular do Centro Oeste/Sudeste (1974). *Arreuni* tornou-se uma chamada, um toque de aboio, como preferiria Dércio, muito conhecido entre os cantadores que se encontravam nas grandes festas rurais pelo Brasil dos anos oitenta e noventa, e ainda se encontram até hoje, em lugares especiais do Brasil.

Meu nome é Ronaldo, Ronaldo Pereira. Moro em Itajubá, Minas Gerais. Num bairro (rural) chamado São Pedro, onde acontecem folias e mutirões. Tudo isso começa com a história que eu tive com uma pessoa, o ser humano mais singular que eu conheci na minha vida. Todos somos diferentes uns dos outros, graças a Deus. Mas eu conheci uma pessoa que é muito diferente de todas as outras. Tinha uma distância muito grande dos outros. Se isso é bom ou é mau não importa muito. O que importa é o que isso trouxe de diferente para a vida de todas as pessoas com quem ele se relacionou. (...) Por isso, aqui nessa casa eu organizei um mutirão de canções, que depois da morte dele passou a se chamar Mutirão de Cantigas Dércio Marques. (Entrevista com Ronaldo Pereira, Itajubá, MG, julho 2017).

⁷⁰ Já caminhou pela Floresta Amazônica, com índios e seringueiros, e deu um jeito de produzir operetas ali. Com plantadores de banana no litoral paulista, nos presídios, no sertão, na favela, na rua, no cerrado... São 40 anos caminhando pelo Brasil produzindo operetas com crianças e jovens. “Uso o termo opereta porque em minhas obras não existe muito diálogo, só ritmo, cor, movimento e música”, explica a arte-educadora e musicista que desde 2003 está à frente do projeto Turma que Faz, na Vila de São Jorge, na Chapada dos Veadeiros (Goiás). Fonte: Doroty Marques e a Turma que Faz_ caminhando juntos por um mundo melhor _ IberCultura Viva, 2015. Acessado em 09/01/2018.

Esse tipo de encontro rural é algo muito diferente dos shows *country* da indústria cultura à moda Peão de Barreto. Como veremos melhor no capítulo quatro, ele implica na decisão de tomar um caminho de realização artística, e não outros.

Assim como Dércio estabeleceu esse elo cultural com José Kleber, como intérprete de serenatas e ativista de causas rurais, “alimentada por discursos de valorização da cultura popular e da natureza, da luta campesina, da relação do homem do campo com suas origens e do amor fraterno” (Bertelli, 2016, P. 14). Doroty estabeleceu outro com Seu Chiquinho, ao gravar a Tontinha, ou Tonta, uma despedida da ciranda, em seu álbum de estreia, *Semente*, 1978.

Fechando o disco compacto *Ciranda de Paraty* (1976) Seu Chiquinho grava “tontinha minha tontinha saiu da sala foi pra cozinha” ato de fechamento do baile popular, quando as pessoas vão tomar um café da manhã, para se preparem para caminhar de volta para suas casas na roça. Conhecidora das práticas rurais desde sua infância em Minas Gerais, Doroty falava assim com a plateia de seu show, com repertório do LP *Erva Cidreira*, na Sala Guiomar Novaes da Funarte em São Paulo, em 1982.

Eu vou cantar uma moda lá de Minas Gerais (Mineirinha, de Raul Torres). Trem bom hein? Pois é o trem lá nem é tão bom não, mas tá indo. E então a gente faz mutirão na roça. A gente não, depois eu sai de lá e comecei a cantar. Faço outro tipo de mutirão. Mas lá no campo ainda fazem. Os lavradores que não tem grana pra pagar trator. Eles chamam todo o pessoal da região e se reúnem num fim de semana, no sábado geralmente, pra arrancar o toco, fazer a queimada e deixar depois só pra semear. E a noite tem a festa. Depois de arrancar toco o dia inteiro, eles dançam a noite inteira. (Doroty Marques. Acervo Sonoro da Funarte. Sala Guiomar Novaes, agosto de 1982).

Depois de arrancar toco o dia inteiro e dançar a noite inteira, vinha a despedida, o café da manhã. No litoral caçara todo fandango, chiba ou ciranda tem sua música de despedida. A Tonta que Doroty grava em seu primeiro LP, *Semente* de 1978, tem a autoria atribuída a Seu Chico, de Ubatuba. Portanto, outro cantador, um Francisco também, da mesma cantiga caçara. Como discute Elizabeth Travassos em seu livro, a autoria sempre foi uma questão complicada para os que formularam projetos nacionalistas de música.

(...) “o povo cria” e “a poesia épica faz-se a si mesma” derivadas da teoria organicista da história e da linguagem dos povos. (...) poesia popular não tem um autor. Ruth Finnegan denominou “teoria vegetal” da literatura. (...) o que caracteriza a canção popular é seu “perpétuo estado de fluxo”: o sinal de que há uma comunidade em ação. (...) Camponês não inventa canções (Bartók). (TRAVASSOS, 1997, P. 176/177/178).

Isto sempre foi um nó górdio nas tentativas de unir a razão de um projeto nacional de cultura à subjetividade sentida na criação artística pelo músico Mário de Andrade. Mas não para os irmãos Dércio e Doroty que tinham perfeita noção do estado de fluxo da música, de suas apropriações, sabendo distinguir de ouvido o que era mais ou menos legítimo. Segundo um critério de verdade sem necessidade de explicação, pois como indica Travassos:

O cantador não sofre o confronto entre subjetividade e cultura. Sua atividade consiste em transmitir a criação de um autor sem nome, que é ele próprio e, ao mesmo tempo, o ultrapassa. O cantador também não é um intérprete (...) porque desconhece a separação entre criar e interpretar, que tantos problemas causam à música culta. (IBID, P 185)

O CD Cantos da Mata Atlântica, de 1999/2000, conta com a *arreunião* de todos estes critérios, trazidos na formação dos irmãos Marques. Com apoio dos colégios salesianos de Santos e de Porto Alegre, os coros de crianças participam ativamente da gravação, enquanto as cantoras Daniela Lasalvia e Kátya Teixeira, formam um painel de vozes com Dércio para ensinar a escutar a natureza. Vocês acreditem em mim, como cantador eu também sei que escutar é um *habitus* que se adquire. Aprende-se a ouvir, no convívio social, melhor ou pior os sons da natureza. E neste álbum, Dércio, que foi um dos pesquisadores mais profícuos e originais de música popular para a companhia de discos Marcus Pereira, consolida sua veia de cantador de canções sobre as múltiplas interpretações culturais da natureza, iniciada com Segredos Vegetais, 1988.

Eu quero falar do cantador, o autêntico cantador (...). No Brasil, quando falamos de cantadores, nos transportamos para o norte, nordeste, pro sul, interior de São Paulo, Goiás, Minas Gerais, Pará, Amazonas, enfim, para todos os cantos deste país tão grandioso. Pois em cada canto existe o que nós chamamos de “o cantador”⁷¹. (Dércio Marques Apud: BERTELLI, 2016, P. 14).

Em Cantos da Mata Atlântica (1999/2000) Dércio Marques grava a canção Orelha de Pau, do cantador Luis Perequê de Paraty. Orelha de Pau é um cogumelo, também conhecido como *urupê* ou *pironga*, e tem seu nome popular associado ao formato de orelha de consistência dura. O fungo é uma espécie de decompositor, realizando um importante papel de reciclar a matéria orgânica da natureza. A canção propõe uma singela síntese para os processos contraditórios de construção dos percursos comuns. Ela convida a andar pelo mato, errar de caminho, pegar carrapato e pisar em espinho para encontrar as coisas que é preciso aprender. Este canto quer validar a

⁷¹ Estas palavras são do cantador Dércio Marques (1946-2012) copiadas de Bertelli (2016) que as transcreveu da última aparição pública do artista no programa Senhor Brasil, de Rolando Boldrin, exibido na TV Cultura, em 02 de agosto de 2012. Quarenta dias depois de seu falecimento em 24 de junho de 2012, em Salvador, BA.

perspectiva da cultura humana que representa os seres vivos. Mas nos alerta de que precisamos atentar sempre para o caminho enquanto procuramos encontrar a verdade das coisas mundanas. Uma vez que cada caminhante segue pisando os caminhos da história e a cada passo que dá deve olhar em todas as direções, porque “quando sonhamos as flores do alto / sem querer pisamos as flores rasteiras / igualzinho na vida / esta flor preferida de toda canção”. (Perequê, 1999).

Neste mesmo ano o Ministério do Meio Ambiente publica *Biodiversidade e Comunidades Tradicionais no Brasil*. Resultado da pesquisa da equipe do Professor Diegues.

A gente estava preocupado que essas comunidades não fossem entendidas como coisas isoladas. Cada uma tem o seu território. E verdade, eu acho que o primeiro mapa⁷² de comunidades tradicionais fomos nós que fizemos. Num trabalho que se chama *Comunidades Tradicionais e Biodiversidade*. Que nós publicamos pelo IBAMA. Única vez que eles deram uma chance de publicar. Porque eles eram totalmente contrários ao que a gente fazia. Foi financiada a publicação só. E a pesquisa também, pelo IBAMA. A gente tinha esse mapa já. Foi em 89, por aí. Era sobre o conhecimento dessas comunidades. O conhecimento tradicional. Que, aliás, pra mim foi uma coisa decisiva. Uma das coisas que eu pensei é que organizações com União Internacional para a Conservação da Natureza, já em 83 tinham publicado um livro que trazia um capítulo sobre conhecimentos tradicionais. (Entrevista de Diegues, Iguape, SP, 2018).

Então, esta transição do conhecimento sobre as visões de mundo das comunidades tradicionais deixa de ser apenas assunto de investigação de intelectuais e artistas. Passa agora a ser diretamente reivindicada pelos agentes sociais daquele mundo. O que aporta uma novidade. Que ainda não foi totalmente incorporada às formas dominantes da comunicação. Ainda prevalece no imaginário das grandes metrópoles a ideia de um homem inimigo da natureza. O que serve mais aos propósitos de quem prefere tratar a natureza como recurso econômico, do que como fonte de conhecimento. Apesar disso, os que estudam de perto o assunto a mais de quarenta anos percebem que:

Populações ou comunidades tradicionais não são mais folclóricos agrupamentos humanos encerrados nos confins da floresta ou esquecidos nos ermos sertões. São também unidades culturais conectadas com o mundo. Participam de mesas redondas dos congressos científicos desde onde nos desafiam. (BRANDÃO & LEAL, 2012, P. 81).

Isto que o Brandão diz não é uma novidade. No final dos anos setenta, ao voltar do exílio, Darcy Riberio já falava sobre a mudança de perspectiva na antropologia, mas com sua irreverência tradicional, seu humor cáustico e sua experiência política, ele não pensava mais que seu trabalho fosse apenas científico.

⁷² *Biodiversidade e Comunidades Tradicionais no Brasil. Os Saberes Tradicionais e a Biodiversidade no Brasil*. NUPAUB – USP. PROBIO –MMA. CNPq. São Paulo, maio de 1999. Ver mapa Populações tradicionais, P. 65.

Bom, então, tem aí mais ou menos o ciclo de como eu me formei, de como eu me fiz cientista e de como eu me desfiz como cientista. Desfazer, para mim, é aquele momento em que deixo de realizar pesquisas como chupim de índio, como gigolô de índio, e passo a estudar a temática que interessava ao índio. Quer dizer, o índio começa a me interessar como gente, como ser humano, como destino. E eu, então, desenvolvi toda uma Antropologia, que mais tarde muita gente passou a fazer também era que a ênfase fundamental é o destino dos índios, o que está sucedendo com eles. (RIBEIRO, Darcy. Darcy Ribeiro (depoimento, 1978). Rio de Janeiro, CPDOC, 2010. 61 P. Projeto "História da ciência no Brasil", desenvolvido entre 1975 e 1978).

Mas talvez, um dos cientistas sociais que melhor expressaram a relação entre o indivíduo, suas possibilidades de ação no tempo histórico, e os constrangimentos impostos pela teia de relações sociais ligadas ao espaço e ao tempo foi Norbert Elias (1897 – 1990).

Um dia, um certo Prof. Elias, desenhando linhas e cruzeiros num papel sujo que servia de quadro negro, falou sobre como uma pessoa nasce no mundo, não como um indivíduo primitivo e isolado, mas como um nexo em uma rede social. Era uma ideia simples, mas mudou minha forma de pensar sobre fenômenos sociais (Eric Wolf, 1977, P. 30. Apud: FELDMAN-BIANCO e RIBEIRO, 2003, P. 258).

Da construção desse nexo de uma rede de agentes ligados à cultura caiçara estaremos falando nos próximos capítulos. Passaremos pelos projetos de patrimônio ligados à identidade caiçara. E trataremos do nascimento da obra de um indivíduo que não é um primitivo, mas está ligado diretamente aos fenômenos sociais que analisamos até agora nesta dissertação de história. É Luis Perequê que nos dá um breve resumo das cenas dos próximos capítulos.

No ano 2000, que a gente faz o Silo Cultural ai isso tá legal. A gente criou a Rede de Cultura Caiçara⁷³ (SIC) junto com o Diegues e um monte de gente. Isso dá essa localizada. (2005). O Ministério do Meio Ambiente reconhece a rede de cultura caiçara como um agente fazendo a solda dessas comunidades daqui até o Paraná. Define-se que a cultura caiçara é da Baía da Ilha Grande até o Paraná, com o estudo do pessoal da USP. Quer dizer, cria-se isso. Cria a imagem e a linguagem. É isso aqui! Resolvido. E aí, também tem o outro lado. Porque atrai a questão do turismo cultural. Paraty tenta se definir com isso. Mas também nos tornamos um lugar de grandes eventos. Atrai de novo muita população. Então eu acho que nesse momento agora é como se quisesse desmanchar essa identidade. É sutil, na verdade. **Quando você cria a delimitação do espaço de uma cultura, se não houver o entendimento do avanço junto com essa cultura, você precisa aniquilar ela pra avançar.** E esse momento nós estamos vivendo. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

⁷³ Para Hayama (2016), a frustração do fechamento de Escola Caiçara da Juréia em 2004 seria compensada pela efervescência de um ciclo de reafirmação da cultura caiçara. Para o autor; “o estabelecimento de redes virtuais e presenciais, com a Rede Caiçara de Cultura, possibilitam a comunicação entre seus membros, apoiando-se mutuamente (...) trocando experiências e vivências”. (HAYAMA, 2016, P. 152).

Capítulo 3. Themilton Tavares Filho.

Descrição da fonte para análise e elaboração da narrativa histórica. Disco Carnaval Paraty, 1979, quatro faixas. A descrição integral do disco está na introdução. Aqui adiciono a lista completa de participantes. Banda Musical Santa Cecília: Maestro Potinho, Admar (presidente), Wilson, Joãozinho, Dito Minair, Waldomiro, Tolentino, Dito Costa. Grupo de teatro Guarda a Chave no Trombone: Rebelo, Themilton, João José, Fátima, Bel, João da Baiaia, Derly, João, Beleza. Ritmistas da Villa: Dito do Atelier, Diquinho, Paulinho, Edson, Luiz, Maguila, Genézio e Bida. Arranjos da banda: Maestro Potinho. Desenho da capa: Themilton Tavares. Produção: Luiz Rebelo.

Fontes orais: a bailarina e coreógrafa Vanda Mota, fundadora do Silo Cultural (2001), é natural de Teresina, Piauí. Nascida em 1966, a artista adotou a cidade de Paraty nos anos 90 como lugar de ação e inspiração para suas criações. Sempre esteve atenta ao fluxo intenso de pessoas e fazeres culturais vindos de diversos lugares do Brasil e do mundo para aquele lugar cultural. Por esta razão, foi de Vanda a proposta de que a rede cultural ligada ao patrimônio imaterial caiçara se chamasse Rede Caiçara de Cultura, e não de cultura caiçara. Porque estando o foco da luta política centrada na defesa de um território cultural, não se devia dispensar a participação dos agentes de uma circulação contemporânea da cultura para um projeto de transformação positiva da identidade caiçara em patrimônio brasileiro.

Nossas entrevistas realizadas em 2008, presentes nesta pesquisa, eram a base para a montagem de um roteiro. O roteiro de um espetáculo reunindo a música, a dança e o teatro. Espetáculo sobre cultura caiçara, mas o enfoque não era o resgate de uma cultura tradicional como se ela estivesse se afogando. Procurávamos os aspectos de questões históricas sobre a influência recíproca entre a contracultura e as comunidades tradicionais. As pessoas que vieram a Paraty nos anos 70 influenciaram com a sua presença a vida das comunidades locais? E o contrário, também foi verdadeiro?

Por isso entrevistamos Themilton Tavares Filho (nascido em 1946, falecido em março de 2016) que veio pra Paraty em 1975. Foi ator em São Paulo. Trabalhou como modelo de publicidade. Foi membro do grupo de Antunes Filho. Formou seu núcleo de teatro na cidade de Paraty, com o grupo Guarda Chave no Trombone. Participou na formação política da militância do Partido dos Trabalhadores no momento de sua criação em Angra dos Reis e Paraty.

CARNAVAL 1979 PARATY

Se alguém perguntar qual é a maior festa de rua da cultura brasileira para um estrangeiro, este certamente responderá que é o carnaval. Já, se a pergunta for feita para um habitante de uma cidade brasileira específica, especialmente nos dias de hoje, este outro, possivelmente, defenderá uma manifestação de sua cultura local. Como o São João em Campina Grande, ou em Caruaru. O Sírío do Nazareth em Belém. O Boi em Parintins, ou em São Luis do Maranhão. Em Paraty, muito provavelmente, você ouviria que a maior festa de rua é O Divino, em maio. Esta é a manifestação cultural registrada como patrimônio imaterial em Paraty. Entre o sagrado e o profano⁷⁴ se fazem as festas brasileiras. Contudo, se você perguntar em qualquer lugar do país de hoje, sobre aquela grande festa que tem todo ano em Paraty, as pessoas estarão lembrando a Festa Literária Internacional de Paraty, a FLIP.

O fenômeno da festa é polissêmico⁷⁵, constroem-se memórias com sentidos distintos para a tradição. A interpretação do valor cultural da festa muda com o tempo. A história de uma festa pode ser acompanhada tanto por construções da memória presente sobre um passado em disputa, quanto em registros e documentos de produção de um momento passado. Para cada evento há uma história.

Para tratar da relação entre história e memória utilizaremos o disco como fonte histórica. Trataremos neste terceiro capítulo destas disputas pela construção de um presente cultural em Paraty. Disputas para legitimar o seu passado, sempre renovado no calendário de suas festas tradicionais. A festa como valor de um patrimônio comum disputado entre os *paratienses*, o Brasil e o mundo. Mas que serve também como evento de um calendário para receber turistas, para gerar renda, negócios, prosperidade.

A nossa ansiedade era que além das festas tradicionais, como a festa do Divino, a gente queria alguns eventos que acabassem com o nosso problema da baixa temporada. Que era onde a cidade ficava totalmente vazia. A FLIP, na verdade, veio exatamente em julho pra isso. Ai, voltamos à festa do Divino. Se a gente, nos anos setenta e ainda

⁷⁴ “Assim, quem quiser pode obter bons resultados, pela imitação dos modelos históricos, religiosos e profanos. Para escrever obras históricas é preciso dispor de numerosas fontes e variados conhecimentos. É também preciso um espírito reflexivo e profundo: para permitir ao investigador atingir a verdade e defender-se do erro” (Ibn Khaldün, *al-Mugaddima*, introdução, Apud: LE GOFF, 1990, P.82).

⁷⁵ As festas, reconhecidas como populares, ou não, em qualquer período, pertencem à história e, portanto, apesar das tentativas de seus organizadores ou das aparências formais de sua continuidade e unidade, transformaram-se, ganharam novos sentidos e possibilidades; podem ter servido para manter ou ameaçar a ordem reinante; podem ter sido perseguidas, reprimidas ou toleradas, dependendo da ocasião, como os batuques negros; podem ter recebido influências externas de outras regiões e países e, mesmo assim, serem consideradas como “coisas da terra”. As festas são, por todos estes possíveis sentidos, polissêmicas, apesar dos esforços de muitas autoridades e de muitos intelectuais de aprisioná-las na prática e nos seus significados. (ABREU, 2003, P. 15).

oitenta, tinha aquela festa, daquela forma, porque era uma necessidade. (A presença de camelôs do Vale do Paraíba, atrações de feira, brincadeiras e rodas em torno do comércio de pentes e calcinhas). Porque hoje, depois de Paraty estar lá na esquina do mundo, com essa visibilidade dos eventos, nós ainda insistimos nesse modelo. Na verdade quando você tem a festa no meio daquela situação é hoje uma coisa totalmente sem identidade. (Defeso Cultural, uma conversa ente Gilberto Gil e Luis Perequê. Audiovisual produzido por Bruno Tavares, Rio de Janeiro, 2012).

Esta avaliação da descaracterização da identidade tradicional de Paraty, já era percebida nos anos noventa. Quando se procurou utilizar a TV comunitária⁷⁶, ECOTV fundada em 1990, na mobilização do imaginário coletivo em favor das festas. Foi inclusive o momento em que a historiadora Marina Mello e Souza escreveu o seu livro *Parati (com i) a cidade e as festas*, por influência da memória afetiva despertada pelo marido de sua amiga de juventude Nena Gama, que costuma dizer: “*Já vai? Mas agora que a festa vai começar!*”.

No final dos anos sessenta, depois em 75 com a abertura da estrada, o turismo começou a chegar. Os jovens querem ter tudo o que as pessoas que vem de fora têm. A cultura deles. Você quer ter a roupa que eles têm. O tênis que eles têm. Muito daquele nosso modo de vida de comunidade, que vivia em torno de si mesma, ele vai se diluindo. O que é natural. Ela foi se apropriando e se ampliando. Se abrindo e recebendo informações. O que aconteceu? O negativo disso foi que aquela tradição tão bem guardada, ao longo de todos esses séculos de esquecimento, começou a deixar de ter importância. As próprias festas religiosas começaram a perder expressão, participação. Foi virando uma coisa careta. Sabe? Os jovens já deixavam de participar. Não era mais uma atração. Só os mais antigos que achavam graça. E aí, a televisão, quando ela chega, ela começa a pôr foco naquilo que era a essência da cidade. Aquilo que era genuíno, verdadeiro da população de Paraty. Da sua comunidade. A gente fazia as transmissões ao vivo da Festa do Divino. Dentro da igreja a gente instalava uma unidade móvel, lá na torre da igreja a gente subia com aquele equipamento todo pra fazer a transmissão ao vivo. (Entrevista de Nena Gama a Bruno Tavares. Paraty, setembro de 2018).

Então o fenômeno coletivo de sobrevivência da tradição teve um impulso institucional da TV da cidade para reforçar a estima dos moradores de Paraty por suas tradições. De certa forma, retornamos ao fenômeno de circularidade da cultura analisado por Marina, quando nos falou da inovação de 1981, introduzida por sugestão de Diüner, para que as bandeiras fossem à roça com os catequistas buscar os donativos para a festa. Uma mobilização para a participação coletiva da roça na festa da cidade. Agora vimos uma participação da TV para mobilizar a própria cidade. Mas todos estes movimentos eram legítimos na medida em que partiam de membros da comunidade

⁷⁶ Transmitem pelo sistema UHF (Ultra High Frequency). (...) São chamadas de Comunitárias, mas de fato são TVs locais educativas. Trata-se de um sistema que outorga permissão de uso (não concessão) e está sob a égide da Secretaria Nacional de Comunicações, mediante avaliação de projeto de viabilidade técnica apresentado pela instituição interessada. São TVs como a Metropolitana (Sorocaba-SP), TV Beira Rio (Piracicaba-SP), TV Buzios (Buzios-RJ), TV Educativa de Barretos (Barretos-SP) e TV Guarapari (Guarapari-ES). (PERUZZO, 2000, P.2).

local. O que aconteceu quando o processo de legitimação patrimonial veio de fora? Como no caso do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional?

Muitos dos novos habitantes que vieram para Paraty logo após seu tombamento estavam, por exemplo, em busca de uma comunidade tranquila, de um paraíso, de um lugar aconchegante e protegido dos grandes centros. Porém, esses moradores assistiram à transformação da cidade em função do turismo, o qual gerou necessidades de expansão e a perda de muitos dos moradores tradicionais do Bairro Histórico, que passou a abrigar pousadas e comércios voltados para as épocas de grande temporada. Atualmente, o Bairro passou a ser visto por alguns pesquisadores, como a arquiteta Ana Consciência (2009), arquitetos e moradores locais, quase como um cenário para motivar seu principal atrativo econômico, o turismo. (PRIESTER, 2015, P. 146).

Assim, O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), todo escrito com maiúscula, porque se trata de uma apropriação da prática coletiva da cultura por uma instituição da nacionalidade, torna-se uma forma ambígua, no mínimo, de controle do espaço social de reprodução das tradições imateriais dos membros daquela comunidade. Ai começou uma disputa, onde a ortografia do nome da cidade foi apenas uma das manifestações do dissenso que aparece nos documentos.

A apropriação institucional da cultura para produzir nossa história, nossa arte e nosso próprio desenho do espaço territorial nacional não é uma novidade no Brasil. São instituições que reforçam, ou simplesmente criam nosso imaginário social de nação. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, data sua fundação de 21 de outubro de 1838. A Academia Imperial de Belas Artes é ainda mais antiga, e teve origem em um projeto de educação. A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, de 12 de agosto de 1816. Tudo se ensinava junto no projeto iluminista para uma capital, em território sul americano, da cultura imperial europeia do Reino de Portugal. Há que civilizar esta terra de bugres, para que ela venha a cumprir seu ideal. Tornar-se um império tropical. Ou seria colonial?

Nesta terra de palmeiras, onde canta o sabiá, todo mundo se apropria dos signos culturais da arte, da história e do território. Por mais que variem as interpretações e categorias científicas sobre os mapas da cultura. O Brasil só conquistou o status de ter um mapa científico, no sentido de ter uma escala matemática mundialmente convencional, junto com a revolução da arte moderna de 1922. O primeiro mapa do território nacional à escala de um para um milhão também é um projeto⁷⁷ nacional de

⁷⁷⁷ Segundo Rildo Borges Duarte, o Brasil se coloca no “mapa da civilização” mundial do século XX, através de um projeto; O mapa do Brasil ao milionésimo de 1922. Um dos mentores desse mapa foi Francisco Bhering que participou da “Comissão Internacional do Mapa do Mundo reuniu-se em Londres (1909) e Paris (1913) com o objetivo de padronizar, em nível internacional, a produção cartográfica. Foram estabelecidos critérios para a elaboração de cartas que representassem a superfície do planeta na

1922. No entanto, até hoje, como ocorria então, cada lugar segue brigando pela sua identidade local. Como ocorreu na Cidade Histórica de Paraty, com Y. Vejamos como um fenômeno da cultura convencional, a ortografia, pode suscitar disputas de legitimidade na memória afetiva de Paraty.

BT - Eu noto uma dificuldade naquele tempo (anos noventa) com a grafia de Paraty. Usando a letra Y ou a letra I. Há uns insubordinados que lutam contra a transformação da grafia. Isso te diz alguma coisa?

NG - Me diz sim. Eu sou uma. Eu uso o Y, mas eu achei uma bobagem aquilo. Eu gosto de Parati com I. Acho mais bonito, mas não sei nem explicar o porquê (mudou). Acho que o Diüner (fundador do IHAP) vai poder te falar.

BT - Nem estou te pedindo isso. É que essa sensação de insubordinação permeia a memória de algumas pessoas em seus documentos.

NG - É verdade. Tanto que na FLIP, eu fui diretora de produção da primeira FLIP (2003). A gente brigou para que a grafia de Parati entrasse sempre com I. Toda a documentação da primeira FLIP tudo é Parati com I. I, I, I. Não tem Y. A gente se negava mesmo. A própria Belita (moradora de Paraty e fundadora da ONG Casa Azul), todo mundo. A gente tinha aquela antipatia. E ao final os organizadores tiveram que se render, porque nos jornais começou a ter aquele conflito da grafia da cidade. Mas se você for pesquisar, eu tenho até coisas aí, que é tudo sempre com I (ver fotos anexas). (Entrevista de Nena Gama a Bruno Tavares. Paraty, setembro de 2018).

A FLIP é sempre uma boa referência quando falamos em disputas pela legitimidade simbólica dos signos da cultura. Mas, na história recente de Paraty esta insubordinação ortográfica começa antes. Começa com a constituição na cidade de uma instituição análoga ao IPHAN, que é o Instituto Histórico e Artístico de Paraty.

O IHAP - Instituto Histórico e Artístico de Paraty é uma organização não governamental sem fins lucrativos constituída juridicamente em 06 de junho de 1976, por um grupo de moradores da cidade interessados em preservar uma rica documentação de natureza estatal e cartorária que encontrava-se em deterioração. O IHAP não dispõe de orçamento próprio sendo mantida com recursos de seus associados e de doações da Prefeitura Municipal. Em 1980 foi reconhecido como instituição de utilidade pública estadual pela Lei 396, e em 2001 como de utilidade municipal pela Lei Municipal 1.220. (Fonte: Caminhos da história revitalização do acervo documental do Instituto Histórico Artístico Paraty_files /ihap.html. Acessado em 04/06/2018).

Um de seus fundadores é citado na entrevista de Nena Gama. Ele já foi lembrado logo acima nesta dissertação, quando tratamos da circulação nas tradições culturais das Bandeiras do Divino e nos referimos ao livro de Marina de Mello e Souza, Parati a cidade e as festas (1994). Agora eu quero destacar que nem tudo, ou todos, os que chegam de fora à Paraty são deslegitimados, pelo contrário, muitos foram acolhidos e

escala de 1:1.000.000, projeto que, no Brasil, ficou a cargo do Clube de Engenharia e veio ao encontro do discurso sobre a necessidade de integração e modernização do território". Fonte: Fundo Francisco Bhering. <http://arquivonacional.gov.br/br/component/content/article?id=950> Acessado em 20/11/2018.

adotados. Diüner também nos apresenta sua versão rebelde da grafia do nome de Parati, no prefácio que produz para o amigo Themilton Tavares em seu livro Trindade, 1993, portanto anterior ao lançamento do livro de Marina.

Themilton Tavares, niteroiense de nascimento, alma sensível, encantou-se com Parati (SIC) e resolveu viver a magia da cidade e a realidade de sua vida. Desta simbiose resulta uma gama de trabalho de grande quilate e benefício recíproco. Foi uma adoção mútua – Themilton é paratiense por adoção, mas a cidade também o adotou! Diüner José Mello. Presidente do Instituto Histórico e Artístico de Parati, 1993.

Trindade é um livro de ficção histórica de Themilton, misturando lenda e personagens reais. Ele inventa um passado distante para a comunidade caiçara que vimos em conflito contra o grupo ADELA – BRASCAN no fim dos anos 70, no capítulo anterior. A lenda de Themilton é uma história de piratas e tesouros escondidos, muito populares em toda a região do litoral sudeste do Brasil. Themilton termina sua lenda sobre a Trindade com um argumento: a miscigenação entre indígenas e corsários holandeses, portanto europeus, foi uma característica da história do Brasil na virada de século XVI para o século XVII. Ele une o texto de ficção ao depoimento oral de um membro da comunidade contemporânea. Depois de encerrada a lenda, o depoimento se integra ao fecho da história escrita por Themilton, propondo uma relação entre arte, história e memória. Uma relação presente na poesia e na prosa modernistas de fundação da nacionalidade nos anos 20.

“O novo filho de Abati nasceu com os olhos azuis. A avó Poti lembrou os olhos de seu companheiro branco Trindade (nome dado ao náufrago holandês que casou com a filha do Morubixaba, um cacique tupinambá). Como a criança, Trindade tinha os olhos azuis. (Há aqui um pulo na diagramação, e as reticências pretendem uma continuidade narrativa com a oralidade)... Metade dos índios morreu. Uns foram pro mato, outros ficaram por aqui, domesticados. E aí esta a nossa Trindade: Uns meninos que tem cara de índio, outros que tem olhos azuis. João Possidônio. (Atual morador de Trindade, vilarejo de pescadores do município de Parati (SIC), localizado no litoral sul do Estado do Rio de Janeiro)”. (TAVARES, 1993, P. 42).

Esta relação entre arte, história e memória é cara também à tradição inventada dos sambas de enredo. Uma forma potente de circularidade cultural na história brasileira. Fortemente marcada pela presença institucionalizada das políticas de Estado para a promoção da identidade nacional. Isto se coaduna com a questão do turismo, visão dos de fora, e as tradições folclóricas, potência criativa das tradições populares. Estabelece um elo entre políticas institucionais do passado e do presente.

LP - Nos dias de hoje, como que você vende uma Festa do Divino? Ai é que entraria aquilo que a gente acabou de colocar agora, o poder público. Com a manutenção disso. Porque a gente falou, turismo cultural é o turista que consome cultura, com uma

comunidade que produz e protege sua cultura. Nós estamos exatamente nesse ponto aqui.

GG – Um dos requisitos que os setores pragmáticos dos governos mais colocam como exigência é o requisito da economia. Você tem que colocar o relatório na mesa do economista, na mesa do ministro do planejamento. Na mesa do ministro da fazenda, de modo que eles entendam de que maneira aquilo ali vai dar certo. Aquilo entra nos eixos do desenvolvimento. Tudo bem até certo ponto. Depois de certo ponto, aquilo é a deturpação absoluta daquilo que você está falando, da cultura sem a economia. (Defeso Cultural, uma conversa ente Gilberto Gil e Luis Perequê. Audiovisual produzido por Bruno Tavares, Rio de Janeiro, 2012).

Foi um longo processo na história brasileira para que o carnaval se afirmasse como empreendimento turístico, o que é hoje em dia. Sua legitimação contou na história de sua afirmação com a participação de artistas de todas as origens sociais. Desde um Zé Espinguela, ou Zé com Fome, nomes pelos quais era conhecido o famoso Ogã do Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, José Gomes da Costa (1890 – 1945), um dos fundadores da Estação Primeira de Mangueira. Espinguela foi quem gravou um toque de tambor de terreiro, em 1940, para o maestro Leopoldo Stokowski. A gravação era destinada ao Congresso Pan-Americano de Folclore. Até um Fernando Pamplona (1926 – 2013), que foi aluno da Escola de Belas-Artes da UFRJ, e se tornou um dos mais revolucionários carnavalescos das escolas de samba cariocas, ajudando a formar o mais famoso de todos, Joãozinho Trinta (1933-2011).

Assim, podemos observar como essa tradição moderna brasileira, do samba de enredo, se insere na Paraty contemporânea através da participação, entre outros, de Themilton Tavares. O disco Carnaval 1979 Paraty estabelece um diálogo novo, com essa tradição modernista, quando a cidade de Parati muda sua grafia para Paraty, em função de um projeto de lei. “Nomes históricos com grafia oficial” anuncia a edição 24317 do Correio da Manhã de 1972. O projeto era do Senador Vasconcellos Torres (ARENA RJ), que em homenagem a Paraty, propunha reestabelecer a grafia tradicional de todas as cidades tombadas pelo Patrimônio Histórico. Um agente do Estado autoritário, mais uma vez em nossa história da cultura, confirmando o enfrentamento entre a legitimidade imposta por decreto e a rebeldia com suas armas simbólicas.

Vejamos, antes de retornar ao disco Carnaval Paraty, como Mário de Andrade, um rebelde dos anos vinte, já lidava com uma situação análoga envolvendo o imaginário social, a ortografia, a oralidade e a realização de um projeto artístico de música brasileira.

SOBRE A MAROCA

Estas querelas modernistas sobre ortografia brasileira renderam muito na correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira (1922 – 1935), cuja parte endereçada a Manu por Mário foi publicada em 1958. Para o tema desta dissertação quero destacar uma carta em particular, pois diz respeito às intenções do jovem Mário de Andrade sobre seu projeto de cultura, ao qual dedicou grande energia, sem o devido reconhecimento em vida. Trata-se da carta escrita na data cívica de 7 de setembro de 1926, onde se percebe a gênese do pensamento de Mário de Andrade sobre música brasileira, inclusive com um comentário sobre sua composição Viola Quebrada, que foi interpretada por Daniela Lasalvia no show de abertura da FLIP 2015, em Paraty, quase noventa anos depois.

Esta única canção de autoria de Mário de Andrade é apelidada, por ele mesmo, nesta carta de *A Maroca*. Utilizo este documento para problematizar a construção cultural da identidade na música brasileira, sempre presente nos movimentos sociais contemporâneos em torno da cultura caiçara. Isto porque a discussão entre Andrade e Bandeira é exatamente esta. “Agora a carta de você. Você me pergunta duvidoso: Quanto a torneios melódicos nacionais, haverá mesmo isso? Certo que há”. (Andrade, 1958, p 142). O que se destaca de uma leitura descuidada deste trecho é que Mário de Andrade está pleiteando uma raiz nacional para a música brasileira. Esta *radice*, palavra italiana para radical, um morfema básico, indivisível, comum a várias palavras, poderia ser identificada em “torneios melódicos”. O que é interessante, pois propõem que o som musical tem qualidades culturais reconhecíveis, sugerindo que a música cantada tem um poder que supera o significante da leitura oral de um texto escrito, e pode suscitar outras redes de significados. Formar novas metáforas, ou imagens narrativas, que por associação identitária vêm carregadas de história pessoal e coletiva, mas só são percebidas pelo som.

As cirandas e os fandangos caiçaras não escapam a esta regra. São sonoramente reconhecíveis por timbres de instrumentos, vozes e por seus “torneios melódicos”, ou células musicais que dialogam com textos, muitas vezes improvisados, que circulam em distintas melodias. Mas a *performance* ainda comunica temporalidades distintas das narrativas escritas em letras e partituras. Uma coisa é reproduzir uma melodia do fandango num violino, e solfejar as sílabas das palavras nas alturas e ritmos corretos de uma partitura. Outra bem diferente é ouvir Zé Pereira do Ariri, SP, tocando sua rabeça em posição de violoncelo e cantando no coro de um baile de 250 caiçaras em

Guaraqueçaba, PR. "[ser] *Caiçara é saber as coisas do mato, plantar, usar coisas do fandango, se apaziguar um com outro pra fazer um fandango. Esse tipo é ser caiçara. Eu digo porque eu sou!* " (Zé Pereira, rabequista e fundador do grupo *Fandangueiros do Ariri*, no município vizinho a Cananéia. Apud: RODRIGUES, 2013. P. 18)

Meu método tem sido o de adentrar o universo da música popular brasileira pelos documentos sonoros e depoimentos orais correlacionados com as situações históricas. Procurando indicar as redes de agentes sociais em processo de construção de si. A construção da identidade cultural, como um movimento reunindo indivíduos e coletivos em espaços e tempos simbólicos, é pactuada em disputas vivas, que se manifestam tanto na oralidade falada, como na forma de cantá-la, ou mesmo de escrevê-la em partituras ou textos escritos. As formas de escrita e a oralidade não são categorias mutuamente excludentes, mas são práticas de intercâmbio, ricas em trânsitos formais. São traduções em fluxo permanente entre as estruturas da linguagem e as vivências comunicativas. Estes fluxos entre a escrita e a tradição oral, ou mesmo visual da comunicação, mantêm disputas por aceitação e legitimação, mediadas por leituras, ou escutas, que geram interpretações contraditórias.

As agências de comunicação contemporâneas não escapam deste movimento da contradição. Embora algumas interpretações culturais do início do século XX nos descrevam como uma dominação cultural hegemônica sobre o imaginário social foi construída nas escolas, subordinando a formação cultural à estrutura social de classes⁷⁸, a contemporaneidade demonstra que o circuito de apropriações da cultura tornou-se ainda mais complexo.

Veículos de comunicação ligados ao *status quo*, como a Folha de São Paulo, com circulação nacional, podem desconhecer, negar ou enfraquecer o projeto de outra elite letrada, como a curadoria da Festa Literária Internacional de Paraty, de circulação internacional. Para homenagear Mário de Andrade, figura do patrimônio literário brasileiro, a FLIP convidou o artista local Luis Perequê, compositor de Paraty identificado com as pesquisas sobre música caiçara, para abrir sua XIII edição. A Folha interpretou este gesto como falta de dinheiro para contratar uma artista nacional de projeção internacional.

⁷⁸ Ver GRAMSCI, Antonio. *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (Os intelectuais e a organização da cultura). 1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 17 marzo 2008. <https://mcc43.files.wordpress.com/2015/01/antonio-gramsci-gli-intellettuali-e-l-organizzazione-della-cultura.pdf> Acessado em 05/12/2018.

Já, uma agência local, ligada à memória social de Paraty, na primeira edição da FLIP em 2003, sustentou a proposta que nos relatou Nena Gama sobre a grafia de Parati com I. Esta agência se impôs à curadoria da Festa Internacional, apesar de todos os transtornos que deve ter provocado para a relação da FLIP com os editores dos meios de comunicação, que utilizavam a grafia oficial de 1972.

São atos de rebeldia e insubordinação dentro de um *status quo* simbólico em disputa. Fazem parte da História Cultural do Brasil. Como ocorreu com os modernistas em seu programa criativo de cultura nacional, escolhendo antagonistas, que, às vezes, se reduziam apenas a combater uma norma culta, um português castiço. Pelo menos ocorreu isto como estratégia de ação iconoclasta do jovem Mário de Andrade.

Mário de Andrade, o homenageado da FLIP de 2015, dedicou um enorme esforço intelectual em sua vida para investigar os processos de criação dos artistas populares da música brasileira. Ele pensou esse processo como um projeto de constituição cultural da nacionalidade. Seu interesse desenvolveu-se como prática experimental de um movimento criativo, inventivo, artístico unindo a palavra ao som. Sua primeira incursão intelectual nesse campo, que ele revela ao amigo Bandeira em 1926, é um diálogo. “Se chama Bucólica sobre a Música Brasileira. É um diálogo entre Lusitano e Sebastião, principia *alí* (SIC) pelas quatorze horas e acaba na boca-da-noite” (Andrade, 1958, p 142).

O que o jovem Mário de Andrade, com a vida dividida entre um cotidiano de professor de música, a boemia entre artistas modernos⁷⁹ e sua imaginação de intelectual libertário perseguia intuitivamente era a forma como se comunicavam oralmente as culturas. “Lusitano fala em português da *gêma* (SIC) escrito em ortografia da reforma portuguesa, Sebastião fala em brasileiro e na minha ortografia” (Ibid.). A ortografia de Mário era, naquele momento, uma invenção adaptativa e um gesto político em favor da oralidade brasileira. Seria, naquele período de dois anos 1926-1928, pedra basilar na construção de Macunaíma, sua obra literária mais famosa.

Como explicam Olson e Torrance (1995), os gregos tinham feito esse *tour de force* quando em um conjunto de formas suficientemente pequenas (alfabeto) conseguiram inúmeras combinações para expressarem os “sons da língua produzidos

⁷⁹ Diz Cassiano Ricardo em seu *Auto-retrato crítico*: “Em passant, lembrei aqui que se Mário de Andrade e seu grupo (por exemplo) confessam que para eles o modernismo era salonista (SIC) e amigo de “festanças”, até 1930, nas “fazendas opulentas” de Paulo Prado e D. Olívia Guedes Penteado (leia-se o seu O Movimento Modernista, pag. 42), o grupo Anta, a que pertenci, colocou-se exatamente em sentido contrário”. (Retirado da Revista Manchete, 17/6/67).

pelos órgãos especializados da garganta e da boca (...). Essa língua deve preencher dois requisitos: tem sempre que ser rítmica e narrativa” (Olson e Torrance, 1995, p 31).

Esta revolução pelo alfabeto é análoga ao que propunha Mário de Andrade em sua ortografia inventiva. Trava-se de inventar uma língua de transmissão de conhecimentos armazenados na memória. Assim dizia Mário de Andrade a Manuel Bandeira: “Quanto à opinião de você que lhe parece que são os ritmos que caracterizam a nacionalidade, não nego” (op.cit, P. 143). O que lhe interessava naquele momento, no entanto, era a música como um conjunto narrativo social brasileiro. “Minha vida tem sido, e será e quero que seja uma *Invitation* a se reconhecer a gente brasileira”. (Ibid.).

É ver que nesse esforço de constituir um projeto de identidade através da arte de falar, Mário sequer excluía os neologismos, as aculturações das expressões estrangeiras. Sua prosa era um vale tudo do que ele ouvia falar ao redor. A sua unidade cultural era constituída de um monte de gente diferente falando de si e dos outros. Gente que ele vai conhecer cada vez mais nos anos seguintes (viagem à Amazônia 1927, viagem etnográfica ao nordeste 1928-1929), quando fez sua grande imersão no campo de pesquisas sobre os folclores, que principiam como viagens, em que ele mesmo se denominou um Turista Aprendiz.

Em 2015, na praça da matriz de Paraty, estávamos reunidos em diversidade. Caiçaras ou não, cantavam e dançavam na abertura do maior e mais prestigiado evento turístico do calendário contemporâneo daquela Cidade Histórica. Homenageando esse turista aprendiz do início do século XX com as músicas e danças brasileiras. Não foi compreendida essa posição por alguns agentes da comunicação que cobriam o evento.

Quase cem anos depois da carta a Manuel Bandeira, impõe-se a pergunta: quanto pode a tradição oral contribuir para mais um passo na direção da “*Invitation*” que foi a vida de Mário de Andrade? Pode-se ser artista, músico e pesquisador, sem que para isso se tenha de contar com o reconhecimento contemporâneo do *status quo*? Devemos produzir arte e cultura para sermos reconhecidos depois de mortos?

Mário de Andrade só teve uma formação superior, a música. Era professor de piano. Um trabalho bem modesto, que ele carregava de paixão. “À pergunta que faço sobre o que meus alunos vieram estudar no Conservatório (...) Não tive até hoje um só aluno que me respondesse ter vindo estudar música!” Oração de paraninfo (1935) (Apud: ANDRADE, 2012, P. 174/175).

O desenvolvimento de seu projeto intelectual, segundo Teixeira (2007), é visto sob a perspectiva de uma história das ideias, portanto uma construção ideal a posteriori.

Ainda assim, esta visão está embasada na sequência de materiais que Mário nos deixou publicados. Começa pela canção Viola Quebrada (1926). Segue em seu diário de viagem publicado em jornais como o Turista Aprendiz (1927-1929). Tenta afirmar-se no mundo erudito popular através do Ensaio sobre a Música Brasileira (primeira edição de 1928). Realiza a investigação histórica das origens de nosso cancioneiro em Modinhas Imperiais (1929). Produz um esforço intelectual de interpretação da história universal da música, a partir de suas visões de mundo, em Compêndio de História da Música (1929). E morre sem realizar sua síntese Na Pancada do Ganzá, material que permaneceu em seu arquivo pessoal aberto em 1995, onde se dá o “amadurecimento da hipótese dos torneios melódicos e seu enriquecimento pelo contato do autor com a pesquisa de campo e uma vasta literatura teórica e poética”. (TEIXEIRA, 2007, P 151, grifo meu).

O que o jovem Mário de Andrade queria era que sua vida fosse um exemplo. “Um exemplo e não uma criação. E si boto dentro dos meus exemplos o que os faz tornar legíveis e, sobretudo, convidativos isso basta para que sejam exemplos úteis. Et voilá. E sou feliz. Me abrace. Mário” (Andrade, 1958, P 146).

O compositor de Paraty Luis Perequê foi um, entre muitos outros, que aceitou a *invitation* de Mário de Andrade. Mas agora reunindo ao método do registro de campo dos folguedos caiçaras, outra ação que Mário de Andrade tanto valorizou.

Ora, eu não vejo razão nenhuma para os compositores não fazerem o mesmo com as músicas populares da gente, de forma a enriquecê-las harmonicamente, único ponto fraco que sob o ponto-de-vista artístico elas apresentam. [...] Se a canção popular está completa e perfeitamente bela, independentemente de harmonização, isso se dá enquanto ela permanece popular, isto é, se realiza na função popular. (ANDRADE, 1963, P. 173-174)

De certa forma, Perequê concorda que a função do fandango e da ciranda está ligada a uma forma de viver e produzir a cultura em um espaço, onde as relações sociais criam seu próprio tempo histórico. Enquanto o esforço permanente de composição da música artística brasileira tem outra dinâmica social, que está sempre em renovada disputa com outras temporalidades da História. Mário não sentia ímpeto em realizar sua música, por não se considerar um criador de música. Deixava isto para os músicos de seu tempo. Mas como disse Perequê no II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara de Guaraqueçaba, Paraná, em 2008, numa sala de aula cheia de jovens compositores e mestres do fandango caiçara, cada tempo tem seus criadores, e não é preciso amarrar ninguém à tradição. É bom conhece-la e respeitá-la. Assim ela aparecerá dentro das novas criações de cada tempo.

Eu sou de Paraty. Na verdade não sou nem fandangueiro, nem cirandeiro. Eu sou compositor. Faço música. Que um dia talvez seja popular brasileira (risos da plateia). Mas eu acho que uma coisa que eu preservo no meu trabalho, mantendo essa coisa da raiz, é abrir para as novas composições. Não podemos querer fazer que toda a rapaziada aqui só possa fazer música se for fandango. Nós temos que dizer que a raiz dele é o fandango. Ele tem que ajudar a regar essa raiz. Mesmo que ele venha a fazer outra música. Mas se ele entende o que é o fandango, a qualidade do fandango vai estar no trabalho dele. É o que acontece com as minhas músicas. A célula da ciranda, eu sei que ela está dentro do meu trabalho, de uma forma ou de outra. Porque eu respeito os cirandeiros dali. Não posso matar o meu avô para dar crédito ao meu neto. Os dois têm que andar juntos, porque eu trago os dois dentro de mim. Basicamente isso que eu tenho pra falar pra vocês. (Registro audiovisual. Mesa - Modas tradicionais e novas composições. Guaraqueçaba, PR, julho 2008).

Não é preciso limitar o fazer artístico. O grupo de Jovens da Jureia, depois chamado de Manema (um tipo de farinha de mandioca), constrói seus instrumentos de caxeta (madeira macia nativa da mata atlântica) como na tradição, através do artesão luthier Cleiton do Prado, que os eletrifica com captações modernas para que soem no palco, como um fandango *up to date*.

CRIAÇÃO E A DISPUTA INSTITUCIONAL

Antecipando a promulgação da Lei de Anistia aprovada em 28 de agosto de 1979, foi lançado em Paraty o compacto Carnaval 1979 Paraty. Com quatro faixas e duração total de 8 minutos. Na faixa 2 do lado A, está a Marcha do Boi Malhado, de Themilton Tavares, com a participação de seu grupo de teatro Guarda a Chave no Trombone. No primeiro refrão e nos versos que o seguem se cantava e brincava assim:

É o boi, é o boi, é o boi
É o boi, é o boi malhado
Alegria minha gente
O boi já foi libertado
Salve o boi malhado
Está solto a brincar
Liberdade pro malhado
Não era pra faltar.

Ao contrário dos dois discos compactos anteriormente analisados nesta pesquisa - Serenata em Paraty, José Kleber, 1967; Ciranda de Paraty, CDFB, 1976 - Carnaval 1979 Paraty não traz nenhuma indicação de financiamento público. É importante notar que apenas o disco de José Kleber, lançado pela RCA com capa de papel padrão, conta com a indicação de financiamento indireto da lei de incentivo à cultura, conhecida pela

marca “Disco é Cultura”⁸⁰. Esta edição, como nós vimos anteriormente, parece ser de 1969. A edição de 1967, com a capa de Djanira, não tem indicação de financiamento, mas traz todo o caráter institucional imposto pela data comemorativa do tricentenário da cidade de Paraty. Enquanto o registro de Seu Chiquinho recebe seu financiamento diretamente do Conselho Federal de Cultura (CFC). No boletim do CFC, edição número 28, de 1977, consta a ata da sessão número 523, realizada na sede da FUNARTE em 14 de junho de 1977. Presidida pelo conselheiro Clarival do Prado Valladares (1918-1983). O texto diz:

“O Presidente informou estar sobre a mesa uma coleção de discos e boletins da Campanha Nacional do Folclore, trazidos pelo seu Diretor, Professor Bráulio Nascimento, o que demonstrava mais uma vez sua operosidade à frente daquele órgão (SIC)” (Boletim CFC, 1977, P. 118).

Destaco que a linguagem desta ata do CFC marca firmemente certa distância em relação ao ambiente de mudança que está ocorrendo no espaço institucional do Estado em 1979, e estabelece um contraponto entre participação institucional nas políticas públicas de cultura e a permanência de certos traços culturais mais antigos. Os conselheiros do CFC, como destaca o depoimento Lucy Geisel, “eram basicamente com mais de 70 anos” (CEPDOC/FGV, 2005, P. 3), portanto não eram propriamente protagonistas da agência de uma nova política cultural, e sim herdeiros de uma antiga tradição, cujo sentido de cultura histórica ainda continuava sendo transmitido para as práticas culturais mundanas.

Como política pública institucional de cultura, o que estava sendo gestado pelos “intelectuais do CNRC”⁸¹ era criar uma estratégia de marketing contemporânea, para através de uma produção de conhecimento sistemático sobre as características culturais brasileiras construir um “um projeto ambicioso, destinado a *criar uma memória nacional* e colocá-la a serviço de todos os setores, que nela encontrarão as referências estilísticas da *autêntica cultura brasileira*.” (VISÃO, 1975, P. 18-19 Apud: Ferreira,

⁸⁰ Dentro do processo de desenvolvimento e organização da indústria cultural que então se verificou, a produção de discos no país experimentou um crescimento ininterrupto entre os anos de 1966 e 1979, subindo, segundo dados da ABPD, de 5.5 para 52.6 milhões de unidades produzidas. Além disso, a indústria contava, desde 1967, com uma lei de incentivo que lhe facultava “abater do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país” (Idart, 1980: 118, Apud: VICENTE, op. cit. 2007).

⁸¹ Quando diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1973, Severo Gomes teria procurado estabelecer um programa para o desenvolvimento do desenho industrial. Naquele momento contactou a Secretaria de Tecnologia Industrial, a Escola de Desenho Industrial (ESDI) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas, segundo consta, havia muito “desencontro de opinião”. Ao assumir o Ministério em 1974, já possuía a preocupação inicial, ainda que lhe faltasse um projeto. Descobriu que o secretário Wladimir Murinho pretendia formular uma infraestrutura cultural para o Distrito Federal e vinha trocando ideias com Aloísio Magalhães nos últimos 10 anos. (FERREIRA, 2014, P. 2)

2014, P. 2. Grifos da autora). Esse pioneiro projeto de criação de uma memória nacional visando o marketing era de Aloísio Magalhães. Ele articulava a aceleração da circulação cultural de práticas e representações sociais com o consumo de bens através da cultura já consolidada.

Uma das práticas culturais do folguedo popular das quais o marketing se apropria progressivamente é o carnaval. É preciso entender que os folguedos de verão no Brasil eram muitos. Em sua maioria, ligados ao sincretismo católico misturado às práticas afro indígenas. Pastoris, caboclinhos, bois, reisados, folias⁸². Formas ligadas ao mito do nascimento de Jesus, ou analogias entre a morte e a ressurreição do boi que atende aos desejos de *Catirina*. Esses folguedos iam para as estradas de barro na roça, ou saiam às ruas das cidades, nem sempre vistos com bons olhos pela autoridade, nos meses do verão. Respeitando parcialmente o calendário litúrgico que vai da epifania (período entre o natal e o dia de reis) e o carnaval, último dia de festa que antecede os quarenta dias do resguardo da quaresma. Tudo isso apropriado de uma tradição rural medieval, cujo sentido provinha dos ciclos da natureza setentrional. A epifania chamava a volta da luz, depois do período mais longo na escuridão das noites do inverno, como uma renovação da vida.

O que ocorreu no Brasil foi uma translação cultural progressiva do mundo rural para o mundo urbano. Por isso, ouvir o som de uma marcha, signo do folguedo urbano com vimos antes, tocando e cantando um boi no disco Carnaval 1979 Paraty, não é uma simples alucinação da mente criativa de Themilton. É muito mais uma demonstração de seu conhecimento adquirido, como cultura histórica, sobre os folguedos. É uma mistura cultural característica de um momento específico na cidade de Paraty, do qual fez parte a ação pioneira de Aloísio Magalhães, como se verá com detalhes mais adiante.

A faixa 1 do lado A de Carnaval 1979 Paraty incorpora o samba de enredo como marca da presença de Paraty na História do Brasil. O samba se chama O Resgate. É do Grupo Recreativo Escola de Samba Villa de Paraty. O autor do samba é Dito do Atelier. O puxador (SIC) é Diquinho da Villa. O lendário Jamelão da Mangueira detestava a expressão puxador, dizia que era sinônimo de ladrão de carros. Quem levava o samba na Avenida para Jamelão era o intérprete. Este detalhe, aparentemente insignificante,

⁸² Eu, já estou familiar em Natal porque sou “o dotô que veio de São Paulo studá ‘Boi’”, como falaram outro dia eu passando. Recife, desde novembro que o pessoal, carnavalizado totalmente, caiu no “frevo”, e não tem sábado sem cordão mexemexendo, no “chá de barriguinha”. Natal está dançando Pastoris, Chegança, Congos e preparando o “Boi” de Reis... (ANDRADE, 2015, P. 303).

mostra como a circulação da cultura se apropria e inverte valores sociais. E que estes dependem do tempo e do lugar onde se produz a comunicação.

As informações da contracapa do disco são escritas à mão, em letra bastão, como se fosse um trabalho de escola. E o samba trata da invasão francesa ao Rio de Janeiro em 1711, e da participação da Villa de Paraty “mandando homens armados que Amaral Gurgel levou” (letra escrita na contracapa) para o resgate do Rio de Janeiro. Este conteúdo, uma espécie de currículo de história feito para estudantes, é uma das características do samba de enredo. Como também já vimos anteriormente, ele é uma cultura histórica ligada ao Estado Novo (1937-1945). Mas naquele momento em Paraty essa cultura histórica tinha uma especificidade, não estava ligada a um projeto político autoritário, mas ao esforço social de descompressão e reconstrução democrática.

BT - Existem outras pessoas como Themilton que vão chegar com a visão de construir uma nova realidade política a partir da possibilidade da redemocratização.

LP - E voltamos aqui aos anos 70. Acaba. Nos anos 80, Paraty está com todos os seus problemas de especulação imobiliária, de expulsão de moradores e aqui você tem a entrada da Pastoral da Terra. Nesse momento eu senti a presença da Pastoral da Terra aqui, nos anos 80. E começa a lidar com os conflitos. Seu Valentin do Campinho, Seu Zezinho da Ilha do Araujo, Seu Orlando Callegari no Patrimônio, com certeza vou esquecer alguns nomes, o Valdivino. Várias dessas pessoas se juntam em volta de uma figura chamada Madre Jô, através da igreja. Eu tô falando de quando eu entrei nessa história em 78, 77. Já conhecia a Madre Jô. Já participei de algumas reuniões com Seu Valentin, com Padre João. Já comecei a frequentar a diocese de Mangaratiba onde tinham grandes encontros de lavadores pra discutir, exatamente os caminhos possíveis de manutenção do território. De manutenção da terra mesmo. Ai pessoas que tinham vindo para Paraty nos anos 70, mas ficaram, acabaram entrando para dentro da lida social. Themilton, Luis Rebelo, o Abílio Alapenha, também vou esquecer vários nomes importantes. O Themilton entra pra questão da escola. Luiz Rebelo também. O Abílio, junto com a CPT, é que vai formar o núcleo do PT em Paraty. (Perequê, 2017).

Luiz Rebelo tem crédito de produtor no disco Carnaval 1979 Paraty. Talvez seja dele a letra bastão da contracapa. Talvez seja de Themilton, já que ambos eram ligados à educação, embora o Luiz Rebelo fosse oficialmente professor, enquanto Themilton era mais um educador no sentido lato. Vejamos as visões de Themilton sobre o ensino.

Mas então eu sempre quis ser professor. Aqui em Paraty a gente participou de um projeto de educação não convencional. Um trabalho muito interessante. Ai eu percebi que eu precisava conhecer o trabalho com a educação formal, pra fazer melhor esse trabalho de educação não convencional. Eu sabia o que era o não convencional, mas o convencional eu não sabia exatamente como andava. E não mudou muito desde a época em que eu estudei. Como não mudou muito até hoje. A educação é um negócio que eu acho que precisava ser muito repensada. Aquilo lá só falta a palmatória. A coisa continua na base do decora e cala a boca. Eu trabalho numa escola pública estadual. Tem bons professores, mas o sistema é que é muito ruim. O sistema não permite que você trabalhe, faça a cabeça de aluno. Acho que você tinha que estudar filosofia desde o primeiro ano, primeira série primária. Estimular as crianças a perguntar por quê? Por quê? Por quê? (Depoimento de Themilton Tavares a Vanda Mota e Bruno

Tavares, Paraty, 2008).

Como vemos, Themilton era adepto de modelos não convencionais de educação. No entanto, o sentido de uma cultura histórica, como indica Le Goff, é complexo até mesmo para uma reflexão intelectual quando se trata da “relação que uma sociedade, na sua psicologia coletiva, mantém com o passado” (Le Goff, 1990, P.48). Com sua ideia de história das mentalidades, Le Goff traz aqui um aporte para interpretar este disco de carnaval, neste contexto educacional que quer estimular a perguntar o porquê das coisas. Eu me pergunto por que aparecem tantas formas tradicionalistas na escolha do repertório e no acompanhamento musical do disco Carnaval 1979 Paraty. Acredito que isto se deva a um jogo de memória social em disputa, no sentido amplo das apropriações da cultura histórica de Paraty e do Brasil por Themilton e os realizadores do disco, naquele contexto de institucionalização do PCH em Paraty.

São muitos os temas e interpretações de caráter histórico ou tradicional no disco. Além do samba de enredo O Resgate falando da história do Brasil, há no lado B, faixa 1, uma gravação da “marcha-hino” de Potinho e Aldmar, 1945, intitulada Hino a uma Cidade, executada pela Sociedade Musical Santa Cecília, uma das instituições mais tradicionais de música de bandas, encontrada por todas os cantos do território nacional. Como vimos no disco de José Kleber, as marchas tinham um caráter misturado de celebração cívica com folguedo popular. As bandas conseguem desfilar, o que favorece o movimento dos blocos de rancho, uma das formas mais antigas do carnaval de rua organizado, em oposição ao entrudo, forma anárquica de carnavalizar as ruas desde os tempos coloniais. A “marcha-hino” de Potinho rivaliza, na memória de Paraty, com a marcha-rancho de José Kleber Tudo isso é Paraty. Sendo a segunda muito mais popular, em todos os sentidos da palavra. Veremos a seguir mais sobre a relação entre o contexto institucional da cultura e a produção do disco Carnaval 1979 Paraty.

SEMINÁRIOS DE PARATY

É uma ideia de inteligência, mais do que de mentalidade, que persigo nesta dissertação. Uma forma ativa de construção do *logos*. De confiar na própria capacidade dos sujeitos da história de orientarem o *devoir*, segundo suas categorias de entendimento construídas no percurso de suas trajetórias. Mas sem o determinismo positivo. Ou seja, sem nenhum mecanismo capaz de explicar automaticamente como uma força externa ou interna a um sistema determina o movimento da história. O caminho sempre se faz ao

caminhar. Para perceber como categorias filosóficas podem orientar as decisões dos indivíduos, tomemos Themilton como referência.

O que se ensina é bobagem. Da primeira a quarta série os moleques saem sem saber ler, saem sem saber fazer contas, e aí vai estudando coisas que não tem o menor interesse pra eles. Não sabem absolutamente escrever. Não faz sentido o que escrevem. O que é pior de tudo. Maiúsculo ou minúsculo é o de menos, mas você não entender o que está lendo e não fazer sentido aquilo que escreve é péssimo. (Depoimento Themilton, 2008).

Como a categoria de conhecimento, ligado à cultura popular, na acepção modernista, pode ajudar neste fazer sentido, que é a formação do *logos* em seu *devoir*? O conhecimento é uma inteligência situada num lugar de memória em um tempo de ação política. Em nosso estudo, é a inteligência que se envolve com um projeto de construção democrática pela cultura. Tornando intercambiável a relação entre missão e projeto (Vilhena, 1997), como campo de possibilidades do indivíduo inteligente para agir dentro de uma sociedade que está sempre em construção. Interagindo em formas associativas com diferentes extratos da sociedade. Negociando sua posição através de um aprendizado progressivo, não como uma carreira profissional, mas buscando um resultado absolutamente indeterminado a priori.

Mas a trajetória, preocupada em perceber, na análise da trajetória, a complexidade da pessoa, procurando relacionar – eu acho que esse é um ponto que nós nos preocupamos sempre – relacionar a complexidade da sociedade com a complexidade das pessoas que vivem nessa sociedade. A ideia dos múltiplos papéis. Mas mais do que os papéis: são os trânsitos, são as transformações – o que eu chamei de metamorfose, também, não é? (Depoimento de Gilberto Velho, CPDOC/FGV, 2009, P 20)

Exatamente estas metamorfoses da sociedade e dos indivíduos é que vivem os atores sociais presentes nos documentos históricos recolhidos para esta dissertação. Eles se organizam em uma experiência viva. Estão envolvidos na organização de uma política patrimonial da cultura caiçara que mobilizou artistas, cientistas e lideranças comunitárias no início do século XXI. Mas que começou em um espaço social previamente marcado, histórica e geograficamente, por um projeto maior de desenvolvimento econômico. Um projeto de baixa participação política, na segunda metade da década de setenta do século XX. Melhor dizendo, um projeto autoritário com outras formas de agência social. Uma agência fundada em relações pessoais, que também será chamado a este texto pela memória registrada em centros de pesquisa de História Oral.

Para ter a perspectiva do discurso cultural que inaugura o tempo histórico em que estou interessado, dialogo com o projeto Memórias do Patrimônio do IPHAN, coordenado por Analucia Thompson (2010); com o projeto Cientistas Sociais de Países

de Língua Portuguesa (CSPLP) do CPDOC/FGV; LAU/IFCS/UFRJ; ISCTE/IUL, coordenado por Celso Castro (2009); com o projeto Cidadania Cultural e Políticas Públicas no Regime Militar do CPDOC/FGV; coordenado por Lúcia Lippi e Lia Calabre (2005).

Então, esse relatório ficou pronto e, em 1975, a gente fez um documento que era uma portaria do ministro (Reis Veloso, ministro do planejamento do governo Geisel) (...) Então, eu acho que cabe um parêntese aí, o seguinte: todo mundo dizia: "Ah, o Programa de Cidades Históricas, o programa fez, o programa aconteceu." (...) Então isso virou um programa, vamos dizer, muito atrativo e um processo muito atrativo. Muito simpático do ponto de vista até da própria atividade de uma Secretaria de Planejamento. E, curiosamente, os dois primeiros planos de desenvolvimento econômico, o PND I e o PND II, têm um artigo específico dizendo que é programa prioritário do governo a restauração, a preservação de bens culturais brasileiros etc. (Depoimento de Henrique Oswaldo de Andrade, CPDOC/FGV, 2005, p 3-4).

Então estes outros narradores trazem para dissertação o universo análogo ao qual transitamos no início do século XXI. O universo dos homens de planejamento do Estado, das instâncias de decisão, com seu discurso objetivo sobre metas sociais e econômicas. Um discurso que este estudo pretende criticar, através de outros agentes institucionais da cultura, porque o pensamento nunca é uniforme.

GG - Essa expressão do defeso da pesca. Isso que você falou é perfeito. O tempo da reprodução da cultura, de maturação da alma da cultura daquele lugar.

LP – Que é o tempo de convivência da comunidade.

GG – Que é a comunidade que pode determinar. No seu isolamento, na determinação autônoma daquilo que ela quer fazer. Com o respeito profundo, mais do que o respeito, com o exercício dos elementos herdados da própria tradição. Esse é um problema terrível, mas não é só um problema de Paraty, meu querido. Nem é um problema do Brasil só. É o problema do modelo de desenvolvimento da sociedade contemporânea. (Defeso Cultural, uma conversa ente Gilberto Gil e Luis Perequê. Audiovisual produzido por Bruno Tavares, Rio de Janeiro, 2012)

É muito importante este processo macro para enxergar a complexidade das decisões, alianças e conflitos dos agentes no nível micro da história de Paraty. Na medida em que o Programa de Cidades Históricas articula uma política de Estado cuja estratégia de ação prevê um “modelo de gestão voltado, primeiro, à união de esforços de estado, município e União Federal” (Depoimento de H. O. Andrade, CPDOC/FGV 2005, P. 3). Segundo esse modelo, o agente local tem de agir “por força de ter um dinheiro que eu não dou se vocês não fizerem” (Ibid.) o que foi planejado nas instâncias centrais. Qual é a interferência dessas diretrizes e idiossincrasias na linguagem do planejamento para quem participa de uma agência cultural local ligada aos bens culturais brasileiros? Como os agentes da cultura são afetados por restrições oficiais atreladas aos programas de desenvolvimento econômico? Mas, antes, qual era o

conceito de política de cultura daqueles indivíduos que funcionavam como agentes sociais ligados ao poder instituído em 1975?

Sim, mas então, voltando lá à nossa política de 76, o Roberto (Parreira, futuro diretor da FUNARTE) chama então a mim e ao Vicente (Sales, futuro diretor executivo do MEC) (...). Bom, aí Roberto e eu e Vicente, que também tinha trabalhado no Conselho Federal de Cultura, começamos a nos debulhar muito, mexer nesses documentos antigos do Conselho (...) queria-se partir de um conceito de cultura, dar-se uma ideia de cultura, o que seria a cultura ou pelo menos como o Ministério estava entendendo a cultura. (...) E eu digo: “Gente, eu, no primeiro ano de faculdade no Paraná, me lembro que na aula de antropologia, a primeira coisa que o professor disse foi que cultura é tudo aquilo que o homem acrescenta à natureza” (...) De uma certa forma, era feito de forma amadorística, mas nunca tinha sido feito, ninguém sabia fazer nada! (...) E aí, a novidade era a questão das metas, das linhas de ação, que era apoio à criatividade, à difusão... não me lembro agora das outras. Infraestrutura, eu acho que tinha a questão da infraestrutura, e alguma outra. Depois, na outra política, não me lembro se do Figueiredo, acho que foi a do Figueiredo, tinha a questão da devolução, difusão/devolução, que volte o resultado para a comunidade. (Depoimento de Lucy Geisel, CPDOC/FGV, 2005, P 6).

Este depoimento de Amália Lucy Geisel, filha do ex-presidente Ernesto Geisel, elucida uma série de valores em gestação no pensamento de então sobre a relação entre cultura e sociedade. Primeiro uma ideia de vinculação entre metas econômicas e os projetos de cultura. Esta linha de raciocínio levará ao conceito contemporâneo de economia da cultura (Reis, 2007). Este conceito fez parte das discussões promovidas na mesa José Kleber da FLIP de 2010, quando Perequê forjou o contra conceito de Defeso Cultural. Uma proposta de resguardar um período no calendário turístico da cidade para garantir a manutenção e reprodução da “cultura sem economia”. Esta ideia será retomada como tema no debate da mesa José Kleber da FLIP de 2013, com a participação de Gilberto Gil e da historiadora Marina de Mello e Souza. Ao falar sobre o contexto de abandono que serviu à preservação de Cidades Históricas no Brasil, antes do projeto de desenvolvimento dos anos 70, Gilberto Gil aponta para o processo de revisão crítica no interior do modelo de desenvolvimento econômico.

Nos últimos vinte, trinta anos, conseguiram acelerar tanto o Brasil, que estão acabando com o Brasil. Acabando com a especificidade, com a peculiaridade, com aquilo que caracteriza e aquilo que distingue e dá a diversidade cultural do Brasil. Em relação a outros lugares do mundo. Então isso que vocês estão fazendo aqui, essa defesa e essa alternativa. Reivindicar para Paraty um novo modelo. Isso é importantíssimo, porque isso começa a ser solicitado. (Defeso Cultural, Gilberto Gil e Luis Perequê, Rio de Janeiro, 2012)

Outra questão importante no depoimento de Lucy Geisel foi a modificação na política cultural depois da anistia, 1979, durante o governo João Figueiredo. A ideia de

“resultado para a comunidade” trazida por Aloísio Magalhães. Ele inaugurou através do Seminário de Patrimônio debates com a comunidade nas chamadas Cidades Históricas.

CL Agora, qual a contribuição, no seu entender, que o Aloísio trouxe?

AST Muito grande. Ele deu maior visibilidade a isso tudo, ao Patrimônio, ao que é preservação... Não se discute, não tem discussão, está acima de discussão. (...) No geral, eu acho algumas coisas, assim, particulares. Uma das coisas fantásticas que ele fez foram aquelas reuniões nos municípios, né?

CL Isso não existia antes dele.

AST Não. Nunca existiu.

CL Eram seminários com a população.

AST E antes desses seminários se realizarem, ia um grupo, chefiado por aquela menina, a Lurdinha Castro. Iam pro local, ficavam uma semana fazendo reuniões nas escolas, nos grupos, nas igrejas, por ai afora, em centros espíritas, sobre o que é patrimônio, o que é preservação... Quando se fazia a reunião, que durava três dias, sexta sábado e domingo, a população já vinha sabendo o que ia encontrar lá. Já sabiam da importância do núcleo deles. Isso foi uma das coisas fantásticas que ele fez. (Entrevista de Augusto da Silva Telles, 26/04/2008. IPHAN, 2010, P 115).

Esta prática produziu formas associativas diferentes, que se manifestaram politicamente segundo seus interesses. Setores ligados à hotelaria, outros ligados à educação formal, outros aos meios de comunicação e propaganda. Um fenômeno de comunicação eclodiu neste momento em Paraty. As comunidades tradicionais encontraram espaço político para discutir publicamente, pela primeira vez, as questões fundiárias. Apareceram na grande mídia os conflitos causados pela especulação imobiliária em embate com os territórios tradicionais. O caso da Trindade teve visibilidade como um exemplo de aliança entre atores sociais urbanos e rurais para denunciar o processo que acompanhou a construção da estrada entre o Rio e Santos.

A importância deste Seminário de Paraty é que ele se tornou uma referência, uma cultura histórica, ligando a ideia de patrimônio às reivindicações das comunidades tradicionais. Esta “tradição inventada” foi adaptada para práticas posteriores de mobilização em encontros dos agentes culturais ligados à cultura tradicional. O II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara 2008, quando foi entregue o pedido de registro do Fandango como bem cultural ao IPHAN, seguiu a dinâmica do seminário de debates, refeição coletiva, seguida de apresentações de música, dança e baile de encerramento.

No meu diário de viagem registrei as minhas impressões sobre patrimônio imaterial, explicados a toda a comunidade presente no encontro de cultura caiçara, na mesa Fandango Patrimônio Imaterial - IPHAN. Para mim, tudo aquilo era então uma novidade. Inclusive a forma como era organizado o encontro. Todos os participantes tinham o mesmo valor, inclusive na ajuda de custo que todos recebiam da produção. Era

uma isonomia absoluta. Só havia diferenças quanto às capacidades práticas de relação com o fandango. E os mais prestigiados eram os mestres de rabeça e viola fandangueira.

Anotei em meu diário de viagem, ao lado do desenho de uma rabeça:

“Segunda mesa – Fandango. Patrimônio Imaterial. IPHAN. O pedido de tombamento. Intangível – aquilo que não dá pra pegar. Bolívia – manifestação popular sem estrutura física preservável (SIC) a ideia da presença coletiva. Mário de Andrade – pré-projeto do IPHAN – pretendia o “registro” dos bens imateriais. Salva-guarda, ação de manter viva a manifestação. Trabalho, ofício, celebração – até lugar – espaço geográfico. Iniciativa coletiva para fazer o registro. Plano de salva-guarda – ação de cuidar compartilhar com o país as tradições. Manifestações. Preocupação com a espetacularização. Aceita a transformação como processo da cultura. Bens culturais de natureza imaterial. Livro dos saberes. Participação é o motor da política pública de cultura. Um direito constitucional. Início dos anos 80 Casa do Fandango Valadares virou *discoteca*.” (Diário de Bruno Tavares, 26/7/2008).

Historicamente estas duas etapas que estou analisando comparativamente (1975-1985) e (2000-2015) não tem continuidade. Elas são entremeadas por um momento de recolhimento das políticas públicas de cultura. Herança da passagem do Governo Collor 1990-92 com o desmonte das instituições⁸³. O que ocorreu de mais significativo nos anos 90 foi a sedimentação da produção de conhecimento sobre projetos culturais. Como já apontei anteriormente nesta dissertação, foi a revisão crítica sobre a história cultural do folclore e dos folcloristas, realizada por intelectuais que viveram o processo de desmonte por dentro das instituições. Eles realizaram uma ponte entre os dois períodos históricos. Com os trabalhos publicados por Elizabeth Travassos (1997), Luis Rodolfo Vilhena (1997) e Marina de Mello e Souza (1994). Todos relacionados, mas com trajetórias diferentes, ao Instituto Nacional de Folclore, gerido por Amália Lucy Geisel entre 1979 - 1995. Outro fato significativo foi o momento de abertura do espólio de Mário de Andrade em 1995. Os pesquisadores tiveram acesso às intenções do poeta modernista. Seu programa de registro de bens da cultura imaterial. Sua intenção de preservação das dinâmicas tradicionais de viver, fazer e transmitir a cultura. Tudo isso entrou na pauta da política pública de cultura.

É que, desde as viagens, cada vez mais o escritor (Mário de Andrade) atuava como intelectual público, talvez o grande intelectual público do país à época, engajado na organização da cultura e na constituição de um dos pontos de vista mais originais, complexos e abertos do Brasil, graças ao trabalho permanente de pesquisa, interpretação, crítica e divulgação das artes, de atuação junto à imprensa, de formulação de políticas e instituições, de estabelecimento e preservação de um patrimônio cultural nacional. (ANCONA, Apud: ANDRADE, 2015, P. 366).

⁸³ Veja bem, no episódio Collor, eu andei fazendo umas pesquisas aí, não fossem as instituições criadas e o pessoal formado – o Iphan ficou sem condição de trabalho – não fosse isso teria acabado tudo. (...) (ANDRADE, Henrique Oswald de. Henrique Oswald de Andrade (depoimento, 2005). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getulio Vargas (FGV), P. 8).

A ação dos intelectuais e artistas ligados à cultura foi um fator norteador na decisão do Ministro da Cultura Francisco Weffort (1995-2002) de encaminhar à Presidência da República as diretrizes para o decreto 3551, de 04 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial⁸⁴, que constituem o patrimônio cultural brasileiro. Criou-se o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Embora o mesmo só tenha tido recursos financeiros na prática a partir de 2003, com o Ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008). Sendo o primeiro registro realizado no Livro dos Saberes, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, em 12/2002, e o primeiro registro de práticas musicais o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, no Livro das Formas de Expressão, em 10/2004. Cujas pesquisas para a edição do texto no inventário foi coordenada por Carlos Sandroni.

Assim, veio a ocorrer o registro do Fandango pelo IPHAN em 2012, mas não se fecha o ciclo, pois sempre começa outro. É quando Luis Perequê convida Gilberto Gil para fazer o show de abertura da FLIP 2013. Com o intuito de trazer a palavra do ex-ministro da cultura para o debate sobre a ação de salvaguarda do patrimônio imaterial em Paraty, que se chamava Defeso Cultural. Uma reversão da ideia de turismo como aliado incondicional, automático, da cultura nas Cidades Históricas. Assunto que sempre foi caro aos burocratas do planejamento, mas nem sempre produziu efeitos multiplicadores para a cultura tradicional.

As palavras de Gilberto Gil lembram o sentimento de José Kleber, quando nos oferecia aquele passeio bonito na marcha Tudo isso é Paraty em 1967. Mas a conversa com Luis Perequê estabelece um contraponto contemporâneo entre a indústria cultural e a ambição econômica no nível local. Perequê percebe bem essa dificuldade.

GG – Então, quando você fala, eu quero oferecer Paraty com o que Paraty tem de diferenciado, etcetera, etcetera. Mas é uma dificuldade pra eles. É assim em geral com

⁸⁴ Coube à Secretaria a coordenação da Comissão do Patrimônio Imaterial, reconduzida pela Portaria Ministerial n.º 229, que teve como finalidade definir proposta para o estabelecimento, no Brasil, de critérios, normas e formas de acautelamento do patrimônio cultural de natureza imaterial. PORTARIA N.º 229, DE 6 DE JULHO DE 1998 O MINISTRO DE ESTADO DA CULTURA, no uso de suas atribuições legais e considerando: O estabelecido pelo Artigo 216 da Constituição Federal; A recomendação sobre a Preservação da Cultura Tradicional e Popular de 15 de novembro de 1989 da organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura; Que as manifestações identificadas como bens culturais imateriais, intangíveis ou de cultura viva são parte integrante da história e componentes indispensáveis da identidade brasileira; e Que já estão em fase de conclusão os trabalhos realizados pela Comissão instituída pelo Ministro de Estado da Cultura pela Portaria n.º 37, de 4 de março de 1998, resolve: Art. 1º - Instituir Comissão com a finalidade de definir proposta visando ao estabelecimento de critérios, normas e formas de acautelamento do patrimônio imaterial brasileiro. Art. 2º - A Comissão será integrada pelos seguintes membros: Marcos Vinícios Vilaça, Eduardo Mattos Portella, Joaquim de Arruda Falcão Neto, Thomas Farkas. (IPHAN, 2006, P. 63).

esses fenômenos culturais, que acabaram sendo trazidos para esse campo do conceito da economia da cultura.

LP – Porque o Defeso Cultural eu penso como um conceito, para fazer uma campanha, falando de respeitar basicamente o que a gente está falando. Se você vende água, não pode sujar a fonte. Mas é difícil, eu entendo perfeitamente.

GG – Mas é louvável que se pense. Que gente como você pense nisso. Que você tenha parceiros em Paraty que pensem nisso. E até fora de Paraty.

(Defeso Cultural, uma conversa ente Gilberto Gil e Luis Perequê, Rio de Janeiro, 2012)

É importante perceber que a ideia de turismo cultural, uma forma de sustentar a economicamente a cultura patrimonial, era uma proposta nascida dentro de um contexto; o Programa Cidades Históricas no II Plano Nacional de Desenvolvimento. E as contradições do mecanismo econômico relacionando cultura e turismo, já apareciam para os agentes do patrimônio.

AL O IPHAN teve dificuldades de trabalhar com o turismo? Sempre teve uma reação negativa ao turismo?

AST Sim. Desde o início. Quando a Embratur entrou nesse programa do PCH, nos tivemos muita discussão, porque eles não entendiam o núcleo de escala pequena. Numa cidade como Ouro Preto, você não pode fazer o que pode ser feito, por exemplo, em Hollywood. Não se pode fazer de Ouro Preto uma Hollywood. Eles não tinham essa noção. Houve discussões seríssimas.

AT Isso gerava um conflito entre o poder municipal e o IPHAN, porque o poder municipal via no turismo uma forma de enriquecimento da cidade.

AST É claro. Principalmente desse turismo que daria mais recursos. É claro, você fazer um festival de cinema em Ouro Preto, com cartazes e outros elementos demonstrativos, à feição de Hollywood, seria uma incongruência, perda de escala e do caráter urbano. O que seria possível era apresentar uma proposta, com uma forma discreta, usando uma linguagem e uma escala apropriada a um núcleo cultural. (Entrevista de Augusto da Silva Telles, 26/04/2008, IPHAN, 2010, P 113/114).

Portanto, o debate travado em Paraty durante a FLIP de 2010 sobre economia da cultura e turismo cultural, onde Perequê lança a expressão Defeso Cultural, já estava na cabeça dos agentes do Patrimônio. Então o que mudou e o que ficou nesses quarenta anos?

GG – Porque na verdade essas dificuldades todas. Elas estão na base de tudo aquilo que foi tentado pelos grandes corações e mentes que pensaram patrimônio histórico, que pensaram tradição. Mas é o que ficou. É o que está como possibilidade, como base pra que hoje você esteja aqui e fale sobre isso. Porque o que você disse, tudo isso foi discutido a cinco, seis anos atrás. Quando a UNESCO de novo reuniu, arregimentou gente do mundo inteiro, para fazer a convenção da diversidade cultural. Foi uma briga danada, porque os Estados Unidos não quiseram entrar. Perceberam que aquilo era uma tentativa de subversão do modelo deles. Que obrigaram de certa forma o mundo a adotar. Parte da Europa também. (Defeso Cultural, uma conversa ente Gilberto Gil e Luis Perequê, Rio de Janeiro, 2012).

ANISTIA É LIBERDADE PARA O BOI BRINCAR

O contexto em que se abriu para a sociedade o debate sobre o turismo cultural, antes restrito ao lado de dentro do IPHAN, e dos órgãos de planejamento do Estado, foi exatamente o momento quando o PCH se transferiu para o âmbito do Patrimônio. Isto ocorreu na reforma administrativa empreendida por Aloísio Magalhães, durante a gestão de Eduardo Portella no MEC, que começou em 1979.

Com Aloísio, e aí então já é uma mudança de governo, que é quando Mário vai para a Funarte, Aloísio assume a SEC, é criada a Secretaria do Estado da Cultura – isso aí eu tenho no meu livro, as datas, tudo certinho, que para mim hoje já não estão tão claras – e é criada a Pró-Memória, com a junção do Programa de Cidades Históricas (PCH), o CNRC (Centro Nacional de Referência Cultural). (Depoimento Isaura Botelho, CPDOC/FGV, 2005, P. 2).

Para minha pesquisa, além da reforma administrativa do Estado em 1979, o mais importante foram as ações organizadas dos atores ligados às questões de sociais vividas em Paraty durante aquele momento histórico. Vistas dentro de uma perspectiva de aceleração do fluxo de pessoas e informações na região. Não só em função da estrada Rio Santos, mas também devido às modificações nas relações políticas e suas manifestações culturais, suas práticas e seus discursos em todos os setores da sociedade brasileira. A própria noção de desenvolvimento estava sendo revista no interior das agências do Estado.

O momento do Portella é interessante, não é? Porque o momento do Portella é quando se começa a trazer para dentro do circuito uma série de discussões conceituais, e que ele puxa das preocupações que a Unesco lança em seus congressos internacionais. (...) é a coisa do desenvolvimento cultural, que não existe verdadeiro desenvolvimento econômico se não se considerar o fator cultural. (..) E, no planejamento, você já começa a distribuir as suas rubricas segundo essas ações. Quer dizer, é um início de um planejamento, diríamos, mais técnico, mais científico. (Ibid., P 3).

Mas Themilton Tavares era um ator de teatro nascido em Niterói em 1946, não era um cientista, como os agentes do viés “técnico” da política pública indicados na fala Isaura Botelho no depoimento acima. Eram como dois vértices do fazer cultural em ação na política cultural de Paraty no fim dos anos setenta. Onde essas visões de mundo se encontraram?

Fiz muito comercial, tinha cara de classe média que vendia produtos. Fiz um filme de longa metragem. Fui galã de novela. A minha carreira em São Paulo foi muito positiva, especialmente porque eu matei a minha vontade, a minha vaidade de ator. E aí chegou num ponto em que eu vi... em plena ditadura, eu vim pra cá em 75. E eu comecei a perceber que não era aquilo que eu queria estar dizendo. (Depoimento, Themilton Tavares, Paraty, 2008).

Como alguns dos outros depoentes que aponte na trajetória de José Kleber, Themilton também viveu aquele momento da juventude *flower power* dos anos 70.

E aí quando eu resolvi que não queria mais nada eu vim passar um fim de semana em Paraty que resultou em 31 anos. Voltei em São Paulo pra entregar as minhas coisas, dar as minhas coisas e vim pra cá e fui morar numa casinha de pau-a-pique e sapê na beira do mar e foi um dos melhores momentos de minha vida. (Ibid.).

Sua trajetória é, contudo, singular, pois Themilton se insere no contexto social e cultural da Cidade Histórica de Paraty dentro de outra perspectiva política.

Aqui em Paraty eu aprendi a questão política. Eu comecei a entender que tinha gente muito pobre. Por exemplo, aqui em frente de casa tinha uma família que a casa literalmente caiu de pobreza. Então eu comecei a perceber que não dava pra ser feliz vendo a pobreza alheia, vendo a miséria alheia. E aí, eu comecei a me envolver com política. Entender a importância da política. De ter uma definição política. Foi nessa época que surgiu o PT, eu sou um fundador do PT. (Ibid.).

Ele estabelece relações com a sociedade organizada em torno de um novo projeto, entre outros, através da figura de Abílio Alapenha, militante fundador do núcleo do Partido dos Trabalhadores em Paraty, que foi assassinado quando era secretário de obras de Angra dos Reis em 1996.

Abílio era secretário de obras do município. Ele veio a Paraty fazer um serviço na época do governo Dito Gama. Convidaram ele pra secretário de obras. Olha como esse mundo é engraçado. Eu ia pro Rio, Zé Claudio (ex-prefeito de Paraty, 2000-2004) ia pro Rio. E Zé Claudio armou uma carona com Abílio. Eu não conhecia Abílio. Zé Claudio em cima da hora desistiu da viagem, e eu fui pro Toronto (um bar no centro histórico) encontrar esse tal de Abílio pra me dar carona, mas não tinha a menor noção de quem fosse. Tinha uma pessoa lá, eu perguntei: Você é Abílio? Sou. Então eu sou o cara que você vai dar carona. E foi o maior amigo que eu tive na minha vida. Uma pessoa maravilhosa que... Na verdade eu fundei o PT porque o Abílio não estava aqui. Eu fui fundador do PT pro Abílio, entendeu? (Ibid.).

Na trajetória singular de Themilton vemos um exemplo forte da complexidade da circulação de pessoas e saberes em trânsito na história contemporânea de Paraty. Se por um lado ele traz na bagagem trabalhos com Antunes Filho, ou montagens de peças de Edward Albee (1928-2016), suas escolhas e descobertas, ao tornar-se *paratiense*, tenderam para um teatro popular, relacionado com intenções educativas, nos quais Themilton enxergava uma ação política.

Então aqui em Paraty houve uma virada da maior importância que foi... Eu deixei de dizer o texto que os outros escreviam e eu dizia, pra eu escrever o que os outros iam dizer. Essa virada foi fundamental na minha vida. Aqui em Paraty eu aprendi a questão política. Eu comecei a entender que tinha gente muito pobre. (Ibid.).

É através da descoberta desta consciência social, de uma possibilidade de ação no mundo ao redor que ele encontra sua capacidade de produzir os próprios textos e

mobilizar os atores. Um esforço comunicativo. Um sentido artístico para a descoberta do real, que ele propõe como método teatral para o seu novo círculo social.

Era um estudo profundo da cidade. Era um grupo enorme A gente fez um levantamento de todos os problemas da cidade. E tudo acontecia ali na pensão daquela mulher, da Dona Benita, que em plena época de turismo estourava a fossa. Derly era o cara que limpava a fossa. Vilma era a empregada da peça. Amaury era o filho da Dona Benita. Bel era a dona da pensão. Então a gente estudou tudo que a gente via de problema na época de Paraty, hoje os problemas são muito mais graves (risos). Eu acho que politicamente a gente avançou muito ao entender o nosso entorno. (Ibid.).

O tempo era de mudanças radicais na cidade como território, como estrutura econômica. Mas com a chegada crescente dos turistas também se transformavam os costumes, o estilo de vida dos moradores de Paraty. Derly, que era um dos jovens da cidade que fez parte do grupo de teatro Guarda a Chave no Trombone com Themilton, narra assim os tempos anteriores à chegada da estrada Rio Santos.

Porque na época, deixa eu ver, em sessenta e oito, sessenta e nove a calça Lee era o maior charme da época né. Ai meu pai tinha um bar ali onde é a avenida agora, e ali era só barro então no fim de carnaval tinha assim, milhões de pessoas, monte de gente esperando carona, aquela loucura toda. Ai o cara foi embora e esqueceu uma calça Lee na cadeira do bar. Ai, falei; puta o cara foi embora e deixou uma calça Lee, e fiquei todo feliz né. Ai quando eu meto a mão no bolso tinha o maior pedaço de maconha (morre de rir). Ai eu mostrei pro pessoal lá de casa, nossa enterra isso que absurdo, não sei o que, enterra isso no quintal. (Depoimento de Derly a Vanda Mota e Bruno Tavares, Paraty, maio de 2008).

Sobre fazer teatro a experiência era nova, mas Derly já havia tido contato com atores nos sets de cinema que eram montados na cidade e através de Paulo Autran, que frequentou a cidade junto com Maria Della Costa, que foi dona do Pousada Hotel Coxixo.

De movimento de teatro assim, nada! O que tinha mesmo é o que te falei. Essas músicas, a gente tocava violão, só posteriormente quando Themilton veio pra Paraty que ele começou a fazer um movimento de teatro. Já foi em setenta e seis. Ai eu comecei a trabalhar fazendo teatro com ele e tal. Ai eu fui a revelação do teatro dele (caí na risada). É um negócio que eu nunca tinha pensado em fazer. Uma época quando o Paulo Autran tentou fazer um grupo de teatro ai tal. Eu queria fazer, fui lá, mas não tinha mais vaga, acabou. Mas também o grupo não foi pra frente. Não rolou nada, ele tentou, mas foi uma coisa assim bem rápida. Que não vingou. (Ibid.)

Sobre a politização envolvida no fazer teatro com Themilton, Derly separava dois contextos. Um estava relacionado com os temas do cotidiano e do mundo social, o entorno. Outro com o da política partidária que não fazia parte da vida de sua geração.

Política mesmo era aquela tradicional ARENA e PMDB (SIC). A gente votava, o pai votava (ri), só isso. Ai depois começou já a mudar, mas até então era assim. É... Como é que é? Pedra Podre (Nome de uma peça de teatro e do local de construção da usina nuclear - Itaorna em tupi quer dizer pedra podre) Ai falava. Abrangia todo o lance com

a chegada dos turistas, pessoas vendendo as suas terras, vindo pra cidade, não tendo o que fazer, chegando na cidade, começou isso, né. Agora por exemplo, Ilha das Cobras e Mangueira (bairros da periferia de Paraty) a maioria é de gente que vivia na costeira, no interior, foi vendendo as suas terras, e foi fazendo aquele espaço. Vivendo na marginalidade. Porque não sabia o que fazer. Ai vendia a terra e comprava uma casinha e acabava o dinheiro e nada. (Ibid.)

Então foi junto com a chegada de Themilton que Derly entrou no universo da crítica social, ou da prática de pensar o mundo ao redor através da ação cênica. Participando do processo de afirmação para Themilton como escritor de teatro. “A primeira peça foi Chiquinho e o palhaço Chibum, que não era texto dele. Depois a gente fez o primeiro texto dele. O texto foi Liberdade pro Boi Malhado” (Ibid.). A marcha, que está no disco Carnaval 1979 Paraty, era parte da primeira peça com texto de Themilton encenada pelo grupo de teatro Guarda a Chave no Trombone.

(...) mas na cidade não tinha essa visão. Éramos nós que discutíamos isso. O que... o menino que saia do quarto dele pra alugar o quarto. Pra uma bicha (SIC), porque ai já tinha uma coisa de prostituição, já começando a rolar, é um dos problemas sérios de Paraty hoje. Então na época a gente já detectava que tinha esse tipo de coisa. A fossa que não parava de vazar, quanto mais o Derly limpava, mais merda subia. Então saneamento básico é o maior problema de Paraty. Essa questão mesmo de você abrir sua casa pros outros, né. Você perder o seu espaço. Então eu acho que ai houve esse entendimento, esse fazer a cabeça, então eu acho que todos nós fizemos a cabeça juntos. Não era eu que dirigia isso ou aquilo. Éramos nós que sentávamos e descobríamos e estudávamos. Procurávamos saber o que tava acontecendo. Ver o que estava a nossa volta. Acho que a gente se graduou em Paraty nesse momento. (Depoimento, Themilton, 2008).

Há o tema da sexualidade, que Themilton tocou neste último trecho da entrevista como ligado a um problema de prostituição. Ou seja, alugar o quarto para “uma bicha”, aparece relacionado ao turismo precário, que demandava as moradias da cidade como pouso, no tempo em que crescia o turismo ainda sem infraestrutura. Nesse contexto nasceria uma possibilidade de prática comercial do sexo.

Não discuti este tema profundamente com Themilton. Não posso afirmar qual fosse sua posição diante da homossexualidade. No entanto, a prática homossexual aparece no depoimento acima com estigma de um comportamento desviante⁸⁵ que chegava de fora. O fluxo de um discurso retórico de alguém que trabalha com as palavras pode conduzir à construção de sentidos enviesados. Por isso é importante trazer o testemunho franco e afirmativo de Derly, como um contraponto para mostrar que

⁸⁵ Como adverte Velho (1974) há mecanismos socioculturais mobilizados na identificação deste tipo de desvio, mas esta não é uma questão que possa ser examinada por uma percepção estática. É preciso verificar como a vida sociocultural é representada e percebida. Sabendo sempre que a própria noção de desviante vem tão carregada de conotações problemáticas que é necessário utilizá-la com muito cuidado.

novas visões de mundo, sobre a diversidade das relações humanas, já se construía nesse momento, não só em Paraty, mas no Brasil e no mundo.

Ai eu terminei o ginásio aqui e fui pra Guará (Guaratinguetá, SP). Fazer o científico. Ai eu terminei o científico e fui pra São Paulo, foi uma infelicidade, porque fui morar em São Paulo, fiquei morando um mês. Fiquei três meses preso, (dá uma risada) Ai tinha o meu lado homossexual que eu... Eu até então... Eu sabia o que eu era, mas eu tinha... Não tinha como... eu era grilado, eu num, não ia abrir pros meus amigos e tal. Até que eu fui preso em São Paulo. Pô na Casa de Detenção, eu falei assim puta que pariu né, mas no colégio interno já rolava, nunca tinha tido relação com mulher, né, tive uma vez só diga (rindo) eu odiei (ri) Ai quando eu tava lá preso (sempre rindo). Eu falei puta merda, se eu sair daqui vivo eu vou assumir. Eu assumi minha sexualidade. Lá eu achava que fosse morrer, porque eu vi caras sendo mortos a paulada e aquela coisa toda né. Qualquer coisa era motivo de um matar o outro. Ai não deu outra. Sai vivo e a primeira coisa que eu fiz foi assumir. Ai foi aquela barra de enfrentar a família e tal né. (Depoimento, Derly, 2008).

PATRIMÔNIO E MOVIMENTO CULTURAL

Os verões de 1979 e 1980 entraram para a história. O “verão da anistia”, como nos conta Maria Paula Araujo (2012), foi quando os exilados voltaram e foram recebidos com festa no aeroporto do Galeão. Depois a tanga de crochê lilás de Fernando Gabeira criou buchicho na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro. Em Paraty, os seus moradores da área urbana e rural caíram de cabeça em uma nova era.

Eu fazia minhas cantigas sem mostrar pra muita gente. Dois ou três amigos. Pipoca que era meu amigão. Na pastoral eu mostrei pra madre Jô, mostrei pro Abílio. Mas eu não tocava violão. Em oitenta eu começo a tocar algumas coisas no violão. E nesse ano de 81, 82 eu tô exercitando já. Tocando. Uma coisa muito distante do que se chama um artista profissional. Em 82 eu estou na Ilha do Araujo, e o Zequinha Miguel (ator e escritor de teatro de Angra dos Reis) aparece em casa e fica muito empolgado com as minhas músicas. Eu cantei pra ele. Ele disse vamos botar isso num festival. Ai que começa tudo. (Entrevista com Luis Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Parte dessa transformação nunca foi documentada, uma vez que as questões intersubjetivas, ligadas à sexualidade e às drogas, vivas nos chamados movimentos de contracultura, eram tachadas por vezes simplesmente de “desbunde”. Ainda não eram levadas em consideração no debate político como questões vivas na sociedade. Eram tratadas apenas com questão de foro privado, no interior das famílias. Mas mesmo assim era uma barra enfrentar as famílias.

As mentalidades são formadas dentro do tempo histórico. Certos códigos culturais de fato permanecem até hoje como força identitária para propostas políticas de extrema direita⁸⁶. Naquele momento dos anos 70 estavam sendo questionados esses valores. Eram conflitos inesperados que uma geração enfrentava junto com a chegada

⁸⁶ Na ciranda Caranguejo, Antonio Marcolino canta: “Endireita, endireita,/Acaba de endireita/Se eu fosse pra direita,/Era um grande oficiá”. (Marcolino, décimo registro em cassete sem data, transcrição minha).

do chamado “capitalismo selvagem”⁸⁷. A chegada da estrada alterou comportamentos e também enriqueceu as novas gerações, como aponta o depoimento das amigas de Derly:

BENÉ - (...) mas antes do Valhacouto já tinha o bar do Abel. Que era onde os boêmios de Paraty, o pessoal mais velho e o pessoal de fora, esses que já tinham casa em Paraty que moravam fora, o bar do Abel era o bar! Claro que as mães das adolescentes não deixavam frequentar, né. Nós morávamos nessa rua, eu e Vilma, então não tinha como não passar ali na frente. Então a gente passava. De dia dava pra ver.

BT - Artistas e boêmios antes do movimento hippie.

BENÉ - E isso de uma certa maneira foi muito enriquecedor, abria muito a cabeça de todo mundo, porque a gente sabia que a vida não era só de uma forma. Tinham várias outras formas de viver. (Depoimento a Bruno Tavares de Vilma, Zulmira e Bené na festa de aniversário de Derly, Paraty, maio de 2008).

Até mesmo as questões patrimoniais se enriquecem com esse trânsito de saberes. Quando entre 2008 e 2009 o dossiê da Festa do Divino foi elaborado para sua publicação pelo IPHAN, diversas memórias sociais foram mobilizadas para mostrar como o patrimônio imaterial está em permanente transformação.

O que atualmente se conhece como ciranda em Paraty era antigamente chamado de chiba, que era o baile da roça. Estes bailes duravam a noite toda e as pessoas executavam diversos tipos de danças, como a cana verde, canoa, filipe, arara. Hoje nos bailes das comunidades rurais se houve principalmente o forró, mas a ciranda ainda é bastante popular em Paraty. Em 2005, surge o grupo Ciranda Elétrica, que propõe um olhar contemporâneo sobre o som da ciranda “(re) paginando a tradição caiçara e reencantando costumes que vinham adormecendo”. Após uma série de experimentações, acrescentou-se à tradicional música caiçara elementos do rock’n roll, como guitarra e baixo, gerando uma ciranda modernizada. (Fonte: “Movimento caiçara de cultura revivendo tradições” Apud: Dossiê da Festa do Divino, IPHAN, 2010, P. 67).

Mas antes disso, as políticas de patrimônio imaterial já mobilizavam a cidade e suas lideranças políticas, no sentido de promover a identidade caiçara. O prefeito José Claudio Araujo encomendou um estudo de turismo cultural onde pela primeira vez encontramos o termo caiçara presente no texto da cultura institucional⁸⁸. Trata-se de um evento cultural esportivo dentro da Reserva Ecológica da Juatinga: o “Futjuá” (2003, P. 137). Tendo “o futebol como pretexto” a prefeitura apoiava a celebração das “raízes caiçaras” em uma reunião “à moda indígena” para comer, beber, cantar, dançar e discutir os assuntos de interesse da Reserva. Ou seja, mobilizar os moradores das comunidades nativas da costeira para se organizarem socialmente e valorizarem sua cultura.

⁸⁷ Tomo a expressão emprestada da canção Homem Primata, de Sérgio Brito dos Titãs, lançada em 1986 no álbum antológico Cabeça Dinossauro. “Eu não trabalhava, eu não sabia, o homem criava e também destruía. Homem Primata, capitalismo selvagem”.

⁸⁸ Inventário Turístico; Volume I – Aspectos Gerais. Elaborado pela empresa Solving Consultoria em Turismo. Encomendado pela Prefeitura de Paraty, na gestão do prefeito José Claudio Araujo, 2003.

O prefeito José Claudio fora secretário de cultura nos anos oitenta, estando viva na memória a sua atuação em prol do turismo, ainda incipiente, com atrações locais.

Ai indo e voltando de Paraty, em 86 eu conheci na praça o Bebeto, o Peninha e mais o Chica, e começamos a tocar na rua. Porque Paraty estava muito ruim em 86. Não tinha nada, tinha tido a enchente, e o Zé Claudio era o secretário de turismo e a gente era a única atração. Eu tinha uma casa aqui (Pedras Azuis) e o Zé Claudio dava o dinheiro da gasolina pra gente tocar a noite e voltar pra cá. Era o pagamento que a gente tinha. A gente formou o grupo Farinha Seca. Tocava na rua e rodava o chapéu. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Em 2001, a Folha de São Paulo⁸⁹ publicou uma matéria sobre a cultura GLS (nome histórico do atual movimento LGBT) em Parati. Mais uma vez aparece a grafia do I. Exatamente para falar de como a cidade precisava se modernizar para receber os turistas. O então recém-eleito prefeito José Claudio, qualificado pelo veículo de comunicação como “o professor de história e hoteleiro”, tinha adotado uma nova classificação para hotéis e pousadas daquela Parati. Em vez das estrelas da Embratur, ele ia usar peixes, que podiam ser “cor-de-rosa ou com as cores do arco-íris se o hotel quiser ser identificado com o público homossexual”. Era o tempo da campanha para elevar Parati (com ou sem Y?) à categoria de patrimônio da humanidade pela UNESCO. Mas para o José Claudio a classificação das pousadas com peixes coloridos tinha como objetivo incentivar os empresários de hotelaria a investir no treinamento de pessoal. Este sempre foi um fato recorrente sobre a modernização turística.

O cara monta um hotel, ele não gosta da mão de obra dos caiçaras, acha fraca. Eu sempre ouvi muito essa reclamação, aí o cara traz os empregados dele de São Paulo. Mas chega aqui, o empregado dele tem que ir na peixaria do caiçara comprar, então ele demora também a chegar com o peixe (ri). O cara é mandado embora e fica aqui também. (Perequê, 2017).

Vira um caiçara também. E entra no circuito da vida local. Uma vida de cidade pequena, que foi perdendo suas características. Características como o fato de que todo mundo se conhecia, e por consequência a vida privada ganhava um caráter público. Incomum nos grandes centros urbanos entre as camadas médias, onde aparecem questões morais em disputas históricas de opiniões, que podem ser publicamente afirmativas, ou hipocritamente escondidas. Isto se revela no interesse da repórter pela atitude pessoal do prefeito em relação às eleições daquela Parati, ainda vivendo a rebeldia entre ousar afirmativo de um I e a conformidade de um Y.

Folha Online - O senhor assumiu que é gay. Isso aconteceu antes das eleições? Araújo - Eu não assumi nada, já nasci assim. Eu sou natural. Aqui todo mundo sabe de

⁸⁹ Parati troca estrelas por peixes em hotéis e cria selo GLS. Matéria de Janaina Fidalgo para a Folha Online. 21/05/2001 - 22h06. Acessado em 17/9/2018.

todo mundo. Quem pensa que tapa o sol com a peneira está muito enganado. Folha de São Paulo, Online, 21/05/2001. Acessado em 17/09/2018.

Uma das questões que se coloca à história é a relação cultural com o tempo. A pergunta se impõe nas palavras de Le Goff: “Que relações tem a história com o tempo, com a duração, tanto com o tempo 'natural' e cíclico do clima e das estações, quanto com o tempo vivido e naturalmente registrado dos indivíduos e das sociedades?” (Le Goff, 1990, P. 7).

Ao afirmar que natural é nascer assim, não me parece que José Claudio esteja fazendo uma afirmação biológica. É mais uma expressão da linguagem. Eu sou verde, por exemplo, quer dizer imaturo. Ou que sou politicamente identificado com a preservação do reino vegetal. O “eu sou natural” vem conectado com uma sentença cultural, o saber de todos. De um grupo, uma coletividade, uma cidade. “Tapar o sol com a peneira” quer dizer esconder o que todos já sabem naturalmente. Natural como o tempo vivido pelos indivíduos em sociedade.

Uma cidade que marca seu tempo por festas religiosas, onde todos se encontram, sabem quem são os membros de seu mundo comum, não há como se esconder. Sendo o prefeito um indivíduo dentro desse contexto social, de sua vida pessoal só não sabe quem não quer. Seus atos privados serão virtudes públicas, de acordo com a legitimidade social que suas escolhas tiverem, por exemplo, em um momento histórico de determinada eleição para prefeito. Pois, como explica Laborie (2009) a opinião não é uma categoria universal, e sim uma construção que resulta de sua própria história e que contribuiu para produzi-la.

Então patrimônio e cultura caiçara, turismo e comportamento, todos os processos de adaptação de um espaço social às transformações do tempo histórico estão em disputa por legitimidade. Da ortografia do nome da cidade histórica, aos protestos políticos emancipatórios. Seja da identidade tradicional, seja da identidade individual contemporânea. Nada caminha em uma trilha única, um espaço superior ou inferior da cultura. Nenhuma escolha é boa demais ou ruim demais a priori.

A dificuldade está em negociá-la com os projetos de apropriação de valores, que trabalham com a invisibilidade dos processos históricos culturais, para camuflar as contradições mais flagrantes da distinção social. Não apenas a desigualdade entre as classes sociais, mas todos os diferentes códigos da cultura, que são um reflexo cambiante e poderoso para a interpretação dessas realidades diversas. Não há uma única moral subjacente ao conjunto da sociedade. Se o núcleo familiar for um apoio para o

indivíduo, funcionará como fonte irradiadora para memória afetiva do grupo circundante. Se o patrimônio for assumido como prática coletiva, será fator de crescimento de toda a sociedade.

Mas tudo depende do jogo das máscaras que os atores sociais usarem para se identificar. “Ninguém sai da grande roda. Ninguém sabe onde é que andou. Mas, se ninguém lembra, nem o que sonhou, aquele menino canta a cantiga do pastor”. (O Pastor, álbum Existir, Grupo Madredeus, 1990).

Por isso Themilton alertava sua turma em 1979, na letra da última canção de Carnaval Paraty, para o lado B que toda identidade pode vir a ter na história da cultura. O *logos no devir* de Themilton é o teatro que todos representamos no palco da vida.

“Muitas máscaras se usa,
cara mesmo poucos têm.
Muita gente usa e abusa,
vira máscara também.
Cuidado menina,
cuidado rapaz,
descubra sua cara,
descubra se for capaz”.
Themilton Tavares, 1979.

Capítulo 4. Luis Perequê.

Descrição da fonte para análise e elaboração da narrativa histórica. Disco Encanto Caiçara, 1992. Este disco é o único LP utilizado como fonte principal nesta pesquisa (LP do inglês Long Play, mais de 15min de cada lado). Isto traz uma mudança qualitativa na história da música de Paraty. Não por ser um trabalho artístico melhor que os outros, mas por trazer no nome do disco uma mudança de conceito. Como suporte, os discos reproduzem poesia e música, para cantar ou dançar. Como nome, o carnaval, a ciranda ou a serenata, apesar de formas artísticas ricas e diversas, representam uma única prática social gravada no fonograma. Cada prática marca uma identidade estável. Reconhecível pelo imaginário social de um lugar, Paraty.

O repertório de um disco com canções relacionadas a um território cultural traz à análise do conjunto da fonte histórica um desafio novo. Como se estabeleceu este painel literário musical sobre a complexidade de um imaginário social em transformação? Como a arte ativou pela comunicação a recepção diferenciada de uma identidade cultural em formação? O álbum fala do encantamento como um tema. O tema da cultura caiçara, ainda por legitimar. Parte desse imaginário vem da história pessoal de um

artista nascido em uma realidade cambiante, cuja visão de mundo é explicitada no material do encarte, o maior e mais completo em informações entre as fontes desta dissertação. Isto é possível devido ao próprio tamanho do objeto. O objeto físico do LP Encanto Caiçara luta para afirmar um canto.

Os compactos, que vimos até agora, têm uma área útil para arte na capa de pouco mais de 49 polegadas, utilizados em frente e verso. Com informações escolhidas, e outras omitidas, segundo as intenções de cada produção. O LP Encanto Caiçara tem quatro laminas com a dimensão de 144 polegadas. Capa, contracapa e encarte com duas faces. A materialidade do documento disco interessa muito à nossa análise histórica, como já vimos nos capítulos anteriores. Especialmente pelas relações entre as redes de sociabilidade e os imaginários entrelaçados, que apontam para um contexto de produção e circulação da música gravada.

O material do disco permite analisar um pouco da intenção do artista e a recepção da sociedade. José Kleber produz num contexto político para uma circulação cívico cultural. Seu Chiquinho dialoga com instâncias institucionais de saber e poder. Themilton encaminha uma proposta comunitária de comunicação da cultura histórica através da participação coletiva. Luis Perequê, então chamado Luiz Perequeçu, constrói um imaginário artístico para seu mundo social, dialogando com os outros personagens desta história. Encanto Caiçara produz uma espécie de síntese do que foi visto até aqui, mas tem sua própria história.

ENCANTO CAIÇARA

Ao longo desta dissertação o leitor deve ter percebido que o encantamento é parte marcante do imaginário coletivo ligado à memória de Paraty. Um artista como José Kleber incensava esse imaginário sobre o lugar através da poesia amorosa das madrugadas. “A aurora é linda em Paraty” exaltava o ritmo da vida boêmia. Com Seu Chiquinho de Tarituba não era diferente. Ele falava que “um caranguejo no limão é tão bom”. Ciranda de Paraty tem o gosto natural da cultura. Seja na paisagem, seja na culinária, é Paraty que exalta os sentidos humanos e encanta os que a visitam, ou ficam pra morar. Diüner falou do amigo Themilton “alma sensível” no prefácio do livro Trindade. Themilton “encantou-se com Parati”. Este encanto foi o mote para o compositor Luis Perequê desenvolver sua visão do mundo caiçara. “A roça a beira mar” de Paraty.

Neste quarto capítulo vamos contar essa história, com os seus desdobramentos sociais de circulação cultural entre uma Festa Literária Internacional e um Silo Cultural em Paraty. Encanto Caiçara, faixa um do lado A, é a música mais conhecida de Luis Perequê? Possivelmente. Foi de certa forma a que mais circulou, em função da rede de artistas que se encantaram com a obra do compositor. Entre eles estava, com destaque, o cantador Dércio Marques.

Dércio fez isso comigo. Sempre que ele podia me convidar me convidava, me levou pra vários lugares pra tocar. Eu descobri que ele andava com alguns discos meus e dava pras pessoas. Eu fui tocar lá na divisa do Uruguai, porque lá os caras gostam do meu trabalho. Quem chegou com meu trabalho lá foi o Dércio. (Entrevista com Luis Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Dércio gravou Encanto Caiçara em seu álbum Cantos da Mata Atlântica (1999/2000). Mas gostava de levar os discos com a interpretação de Perequeçu (1992) por todos os cantos onde andava. “O Dércio viu aquele disco e achou o maior barato (dá risada). E sai por ai levando caixas de discos e dando pros outros. Que louco né? Em São Gabriel, na Bahia. O Xangai conhecia minha música. Tudo levado pelo Dércio” (IBID). Era uma característica de Dércio. Sua obra fonográfica está cheia de exemplos, da imensa rede de compositores que ele fazia circular em suas andanças de cigano brasileiro. Sem dúvida foi uma figura marcante na obra de Perequê. Mas gostaria de destacar como Perequê teve o primeiro contato com essa rede musical brasileira dos sertões, como diria Brandão. Foi através da audição de discos de música.

O Herval me viu cantar no show do Geraldo e ficou empolgado com as minhas músicas. Fui pra casa dele. Ele falou assim: você precisa ouvir isso aqui. E botou os discos que eu nunca tinha escutado. Botou Dércio Marques. Botou Elomar. Ali foi realmente um choque, caramba. Me lembro de um disco que o Herval me apresentou, que o Vital Farias tá de costas assim (na capa) entrando no mato (Sagas Brasileiras, LP, 1982, Lança discos e edições musicais Ltda). Cê já viu esse disco? É um disco lindo. Ai eu falei assim: então essa música tem valor. Tem gente fazendo isso aqui. Eu vou atrás. Eu canto a minha história, como esses caras cantam a história deles. Aqui que é o meu caminho. (Entrevista com Perequê, 2017).

Herval era um ex-apresentador de TV do jornal local da Rede Globo, Rio de Janeiro. Demitido da emissora, foi morar um tempo em Paraty e mostrou os discos ao jovem Luis, ainda sem o nome artístico Perequê. O valor dessa música pouco difundida na grande mídia formou uma identidade com a história de seu mundo rural. Essa música rural da década de setenta e oitenta no Brasil foi também uma contribuição da companhia Discos Marcus Pereira. Que trabalhou por essa cultura rural brasileira, que não é igual ao sertanejo *country* que ouvimos hoje.

Vou relembrar de forma sintética um pedaço da conclusão da pesquisa de Helena Aragão (2011) para estabelecer um divisor de águas mais claro para o leitor. Como projeto de história acompanhamos a linha diacrônica do tempo, porém relacionada com a prática sincrônica da interpretação. Ou seja, acompanhamos no tempo as mudanças e permanências no imaginário ligado à prática social da música brasileira. Como vimos nos capítulos dois e três, esta música está atravessada pela história cultural contemporânea. Influenciou e foi influenciada pela emergência das pesquisas sobre comunidades tradicionais, e pela constituição de uma política do patrimônio imaterial, cuja representação pode ser visualizada em mapas sobre as culturas do território nacional.

Helena articula a visão de cada um dos três personagens de sua pesquisa, com o imaginário de seus projetos comuns para mapear culturalmente a música do Brasil.

Talvez por consciência da dimensão ousada de seus papéis, tanto Mário de Andrade (referindo-se à palavra “folclorista”, bem condizente com seu tempo) como Marcus Pereira e Hermano Vianna se recusam a ser vistos como pesquisadores. Mário explicou: “Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interessa pela ciência, porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação para músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...” (Andrade, 1976, p. 232). Marcus Pereira era um empresário e se assumia como tal. “Nunca me intitulei pesquisador porque não sou”, diz ele em reportagem da revista Isto É de 31 de agosto de 1977. Hermano Vianna, apesar de ser antropólogo e ter pesquisas de mestrado e doutorado relacionadas à música, faz questão de frisar que seu projeto não é acadêmico: “Apesar de eu ter feito um trabalho como Música do Brasil, que parece que tem tudo a ver com a reflexão da etnomusicologia, me coloco também como nativo, porque fiz este trabalho sem ter tempo de pensar sobre ele de forma crítica (Naves, Coelho e Bacal, 2006, p. 282)”. (ARAGÃO, 2011, P. 223).

Acompanhando as palavras de Hermano Viana, apostas ao texto de Helena, eu posso afirmar que a pesquisa musical para Luis Perequê é sempre uma categoria nativa. No sentido que os antropólogos atribuem à competência com a língua e os modos de vida locais. Presente na interrogação de Roy Wagner “e quem são os especialistas nisso senão os nativos?” (2010, P.35). Dércio Marques também era um especialista. Como nos conta a pesquisa de Letícia Bertelli (2016) sobre o trabalho de campo de Dércio para Marcus Pereira. “Bem, primeiro lugar, ele tinha dificuldade de entender o linguajar dos caipiras sertanejos” (Dércio Marques em entrevista a Aramis Millarch, 1980, Apud: Bertelli, 2016, P. 54). Quem tinha dificuldade de entender era Aluizio Falcão, que nos anos 70 foi sócio e diretor artístico da gravadora de Marcus Pereira.

Para esclarecer mais esta relação entre ser músico, pesquisador e o registro musical de uma tradição, vamos aqui introduzir outro personagem em nossa narrativa.

Um autêntico músico caipira contemporâneo. Trata-se de Negão dos Santos, do grupo Paranga de São Luiz do Paraitinga. Filho do compositor e arranjador Elpídio dos Santos (1909-1970), grande parceiro musical de Mazzaropi (1912-1981), o mais poderoso artista caipira do Brasil. Negão nos relata como era a vida social de seu pai, em termos do trânsito cultural entre o alto da Serra do Mar e seu litoral.

São Luiz do Paraitinga aqui em cima da Serra. Ubatuba litoral. O meu pai na época tocava na Banda Santa Cecília, que era do meu avô. Eles iam de qualquer jeito pra Ubatuba pra tocar. Tinha um relacionamento de Banda para Banda. Meu pai contava: A gente chegava perto de Ubatuba lavava o pé e entrava tocando. Era uma ligação entre São Luiz e Ubatuba, porque não existia o turismo para separar as cidades. E desde essa época era uma irmandade. (Entrevista de Negão dos Santos a Bruno Tavares, Lagoinha, distrito de São Luiz do Paraitinga, SP, 2018).

Negão me conta essa história para introduzir outra. O seu primeiro encontro com o compositor Luis Perequê. Ele ocorreu em Ubatuba e foi por causa da música caçara. Um caipira e um caçara. São culturas que têm tanto em comum, que do seu território cultural se pode dizer: *assim na serra como no mar*. A expressão poética é de Perequê. O interessante é que o encontro entre ambos ocorreu por causa do “linguajar dos caipiras” do litoral. O modo de falar dos caçaras.

Uma época, uma amiga minha estava como presidente da Fundarte (Fundação de Artes de Ubatuba). Ligou; o Negão nós estamos aqui com um problema, nós estamos fazendo um trabalho com os violeiros daqui. E o maestro que tá responsável disso tá querendo que eles façam curso de dicção. Pra a gente poder entender o que eles cantam. Falei olha, numa boa, para com isso. O cara é pra ser estudado, não é pro cara estudar. (fala com ênfase até cair no riso). (Entrevista com Negão dos Santos, 2018).

Então o tempo histórico modifica os projetos culturais, mas as temporalidades se sobrepõem. Assim como Falcão, o maestro de Ubatuba pensava na música dos violeiros como uma raiz, um elemento da cultura, mas na hora de gravar achava ruim a dicção dos cantadores. Não entendia o que eles diziam. Como tampouco Falcão entendia os “caipiras sertanejos”. Mas Dércio e Negão tinham outra visão daquilo. Tocar numa função, ajutório, folia ou mutirão é uma coisa. Que você pode registrar, mas será sempre um registro de outra coisa, diferente do fazer musical fonográfico.

Já vimos esta discussão na introdução, sobre a escuta do folclore. Carlos Sandroni se perguntava qual seria a escuta dos discos de folclore da Missão de 1938, como soaria para quem está próximo das tradições? E já vimos, também, como a etnomusicóloga Elizabeth Travassos pensava a unidade entre subjetividade e cultura na voz de um cantor. Agora vejamos o que ocorreu com Negão dos Santos ao enfrentar esta distinção na hora de gravar um registro do folclore de Ubatuba.

Desci pra Ubatuba. A Olivia⁹⁰, outra grande amiga, falou: Ó eu conheço uma pessoa em Paraty que já tem uma experiência dessas. Ele gravou os cirandeiros. Falei pô, então me apresenta. Porque vamos precisar de todas as forças. Eu sou o caipira, mas eu não tenho a palavra do caçara. E caçara com caçara se entende. Ela me apresenta o tal de Luis Perequê. (Entrevista de Negão dos Santos, 2018).

Ocorreu simplesmente um encontro entre dois artistas interessados na cultura de seus respectivos lugares. Um encontro profícuo e produtivo que rendeu desdobramentos artísticos, como se verá mais adiante. Mas no momento, retornemos ao Encanto Caiçara. O nosso argumento nesta dissertação retorna sempre à circularidade da cultura. Porque entendo que o fenômeno cultural dentro da história está em movimento. Mas entendo também que a legitimidade em disputa entre os agentes sociais faz da cultura um campo minado de interpretações. Umas falaciosas, outras esquemáticas demais, que a própria história dos atores sociais desmente. Mário de Andrade era extremamente sagaz quanto à presença de uma legitimidade em disputa na circulação da cultura. Em seu diário de turista aprendiz ele indicou parte do jogo de poder envolvido com a invenção da cultura brasileira, e do turismo cultural. Ao pôr o termo legítimo em contraponto com o autêntico, Mário falou:

A falta brasileira de organização é tamanha que tudo o que vendem dos índios, no mercado de Belém, é legítimo. É tudo bastante feio, sem valor, usado. Inda não teve quem se lembrasse que é falsificando que a gente consegue tornar estas coisas de mais valor, não só fazendo mais bonito e mais bem feito que os índios, como valorizando as coisas deles, por torná-las legítimas e mais raras. É o documento falso que torna o verdadeiro, legítimo. Ora, o valor nunca está propriamente na verdade, e sim na legitimidade, não acha mesmo? (Viagem a Amazônia, 1927, Apud: ANDRADE, 2015, P.189).

Um tema espinhoso para o historiador é o tema da verdade. Mas em cultura, para a análise de categorias nativas é preciso falar em verdades, no plural. Então, o despudorado jovem Mário de Andrade se despe de uma máscara social de sua cultura. A máscara que pretende esconder a pluralidade cultural, por traz de um gosto estético, que é uma verdade da cultura feita para turistas. O que Mário aponta é que para um turista não é preciso mostrar a verdade, mas o que é socialmente legitimado. Aponta a beleza, o bem feito e a raridade como parte de um imaginário cultural valorizado pela sua própria cultura. A disputa social pela conquista da legitimidade cultural ocorre tanto na arte, como na política e no comportamento social diante dos códigos morais e das leis. Vou aqui evocar um depoimento que deixei incompleto no capítulo um desta dissertação. O

⁹⁰ Nome completo Oliva de Carle Gottheiner, comadre de José Kleber. Foi ela que me emprestou o disco *Serenata em Paraty*. Olivia viveu na fazenda Itatinga com José Kleber. Mora em Ubatuba e foi personagem depoente no documentário *Um Tao Poeta*, de Nena Gama, 1996.

depoimento de Pedrinho Estrela rememorando sua fala no Palácio de Justiça do Rio de Janeiro nos anos setenta. Nos tempos do delgado Gentil de Paraty, quando Pedrinho foi detido por brigar com um cabo de polícia. Testemunho da disputa por legitimidade dentro de um discurso social.

Tenho uma estrela na testa, não quero tirar ela. Eu fiz com dezenove anos de idade pra não virar bandido. Tô fazendo 22. Ai os caras bateram palmas. Falaram: você tá livre de cadeia, de tudo, depende só de você. Se vocês me soltarem agora eu vou sair sujeito homem da cadeia. Não preciso virar polícia, virar nada. Eu vou tocar minha vida, do mesmo jeito que estava tocando. (Depoimento de Pedrinho Estrela, Paraty, 2008).

Encanto Caiçara, o LP de 1992 se insere na disputa histórica por legitimidade cultural da região caiçara de Paraty. Como vimos, houve um conflito fundiário, todo atravessado de questões jurídicas, ações diretas de jagunços e a resistência coletiva das comunidades tradicionais daquelas praias invadidas por projetos imobiliários. Durante o conflito, os caiçaras eram nomeados de fora, pelos meios de comunicação, como vítimas desse processo. “Caiçara insiste, mas perde a terra” (Estado de São Paulo, 7/5/78). Isto quando não eram simplesmente qualificados como invasores de propriedade particular, ou subversivos ligados à “esquerda clerical”, segundo relatório do SNI de 6/7/77⁹¹. Nunca como legítimos atores na construção de sua identidade cultural. Havia algo da retórica da perda, presente no discurso patrimonial, enunciando sua derrota nos meios de comunicação. Perdia-se um elo com o passado, com a natureza, muitas vezes idealizada naqueles nativos. Mas o lado afirmativo desse processo estava em gestação. O sentido político da cultura se punha em movimento. Mas, no caminho percorrido, o momento ainda não era de afirmação política da identidade. As canções do LP Encanto Caiçara, por exemplo, eram relatos do que acontecia. Da vida como ela era.

Eu não fiz Poema de Tropeiro (gravado em 1992), que fala um pouco da vida de meu pai com a vida daqui, eu não fiz por nenhuma consciência política, fiz só registrando uma visão, ela não tem uma ideia politizada. Meu poema Aves e Ervas (gravado ao vivo em Ubatuba, 2012), quando anos depois eu entendo realmente que dançou, ali pra mim já está mais claro o que eu estou fazendo politicamente. Já tem uma intenção política na conversa. (Entrevista com Luis Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Como vimos anteriormente, a história não é um *télos*, com seu fim determinado na mente de um demiurgo. Embora o demiurgo seja uma construção legítima da cultura. A imagem de um ser que sonha o tempo é uma construção simbólica que, como qualquer outra, pode ser acompanhada pela história. Assim como o mito do tempo, o

⁹¹Fonte: Acervo Memórias Reveladas/Arquivo Nacional, AC_ACE_106593_77).

deus Cronos, fez parte da história da fundação do imaginário social da cultura helênica, outras culturas também sonharam suas origens. A nossa história é sobre um caiçara, falando de si e das mudanças no seu mundo. É a história da transformação pessoal de um artista em sua trajetória de vida. O tempo dessa história nasce da relação com a experiência coletiva de uma identidade cultural em formação. História social de um ser caiçara e seu mundo caiçara.

EU SOU CAIÇARA

Eu sou caiçara é o nome de um pequeno filme documentário que fiz com Perequê na vila do Cruzeiro, no Saco do Mamanguá, Paraty, em 2014. Era o registro de uma apresentação de Perequê numa escola para crianças da costeira. Uma escola que ficava literalmente na praia. A escada da pequena casinha descia direto na areia. Era um projeto da secretaria de meio ambiente de Paraty, integrado com a secretaria de educação. Quem encabeçava a viagem de barco até a comunidade era Pipoca, o amigo de juventude a quem Perequê mostrava suas cantigas, antes de saber tocar violão. O professor da escola os apresentou assim para as crianças na sala de aula. “Esse é meu amigo Valdenir, mais conhecido como Pipoca. Esse é o nosso cantor de Paraty Luis Perequê” (Doc. Bruno Tavares, Mamanguá, Paraty, julho de 2014). Na fala do professor da escola do Cruzeiro o amigo é pessoal, meu amigo, o cantor é coletivo, nosso cantor.

Perequê se dirige assim às crianças. “Eu sou caiçara porque a minha música, na realidade, fala muito sobre os caiçaras. Porque eu nasci atrás desse morro, num lugar chamado Pedras Azuis” (IBID). Então a primeira referência é a música que fala dos caiçaras. A segunda é o lugar de nascimento. Retomando as categorias de espaço que vimos em Brandão (2009), na construção do imaginário caiçara o lugar comum está ali, próximo, num bairro rural do outro lado do morro: as Pedras Azuis. “Então eu canto o nosso dia a dia” (IBID). A segunda categoria é o tempo. A lida do dia a dia. Para ilustrar essa lida, Perequê toca Encanto Caiçara. “Venho de campos e matas. Terra verde, fértil farta. Nossa roça a beira mar. Canto a pesca, canto a planta e a vida santa do lugar”.

Aqui a canção não cumpre a função de conquistar o outro como um turista, pela sedução do exótico, da iguaria para o paladar, ou da aurora vista pelo carnavalesco, êxtase de prazer extraordinário de quem passou um carnaval inesquecível em Paraty. Aqui a sedução passa por ouvir um artista na sala de aula, fato incomum no dia a dia da escola, mas falando sobre o mundo comum daquelas crianças. Animação cultural. Paulo Freire aparece aqui como projeto vivo de ensino em pleno século XXI.

Perequê sempre me falou do gosto particular que sentia em tocar para as crianças. Porque elas não falseiam a resposta. Se a música pega, elas dançam e cantam. Elas ficam atentas. Senão, elas partem para outro universo. Fazer música pra crianças é uma das veias poéticas da obra de Perequê. Parte do repertório, tocado naquele dia de julho de 2014 na sala de aula, era de seu CD infantil *Tô Brincando*, 2010. Os irmãos Dércio e Doroty influenciaram Perequê nessa tradição. Mas como sempre lembrava Dércio, não se canta música para as crianças, mas para os pais das crianças. Porque a circulação social das canções no espaço educativo depende, no fundo, da legitimidade dada pelos adultos. As crianças podem cantar um *funk proibidão*, mas só escondido dos educadores.

A escola é um dos principais lugares de disputa pela legitimidade cultural. E o discurso da canção *Tô Brincando* é um exemplo de transformação da tradição, em relação com a busca dessa legitimidade. Perequê se apropria de uma série de cantigas de roda tradicionais, como *Atirei o Pau no Gato*, *Boi da Cara Preta*, *Samba Lelê*. Através de uma melodia modificada por uma levada contemporânea, fala de uma atitude correta. “Aquele menino não atira mais o pau no gato”. “Samba Lelê com a cabeça curada precisa de carinho, não precisa de palmada”. “O nosso boi é manso, eu canto ele se deita”. Este é o sentido cultural do uso da tradição na contemporaneidade. Transmitir saberes diferentes, para um novo tempo da história. Utilizando formas guardadas na memória das gerações dos pais, para falar com os filhos. Parece simples, mas não é.

Os códigos da cultura se movem o tempo todo. É uma ilusão pensar que alguém não está atento ao movimento. A novidade, como foi visto nos capítulos anteriores, era uma das principais ansiedades dos moradores mais jovens da Paraty isolada, antes da estrada Rio Santos. Então porque parecem estáveis as convenções da cultura? Como se forma um hábito cultural?

Por exemplo, o hábito cultural de reconhecer uma autoria tem um antes e um depois na história das canções tradicionais. Antes, como vimos em Teixeira (1997), se achava que o folclore não tinha autor. Quem é o autor de *Atirei o Pau no Gato*? Domínio público se diz hoje. Mas e a ciranda, tem autor? Vejamos a fala de Antônio Marcolino, gravado pela folclorista Dulce Lamas nos anos 60 em Paraty. A cópia do registro em cassete que obtive com Nena Gama não tem data, por isso não posso garantir que contenha parte do registro dos anos 60. Posso afirmar pela análise do material no estúdio de som que as duas fitas são cópias, realizadas em um mesmo aparelho, de um conjunto heterodoxo de gravações. Estas sim gravadas em máquinas

com problemas técnicos diferentes, de rotação e alinhamento no azimute da cabeça de gravação. São, portanto, registros de momentos diferentes do violeiro e cantador Marcolino. Mas os personagens referidos são os mesmos que Dulce Lamas registrou, segundo a apresentação oral do próprio Marcolino.

Tem fita pra... (outra voz masculina fala) mais o menos, tá ligado ai? (Marcolino continua) Então a gente tá aqui conversando e não sai nada demais. Vai sair a última dança da ciranda. É a Tontinha. Por sinal, ninguém sabe isso, né? Eu vou tocar então os quatro versinhos da Tontinha pra falar o nome do Bento Cananeia, do Manoel Mariano (Torres), Joventino Alves e do Marcolino, né? Então lá vai a Tonta. (corta final da fita 1) (Transcrição minha).

Indico que cada fita só tem um lado gravado. Na primeira canção gravada, na fita número 1, Marcolino diz que vai cantar uma dele. “Essa fui eu mesmo que preparei. A letra, as vozes, tudo meu”. (Transcrição minha). Trata-se de uma Canoa. Um dos formatos tradicionais da ciranda. Para quem já ouviu muitos cirandeiros e fandangueiros tocando é possível reconhecer um estilo de interpretação. Marcolino tem o seu. Como me disse Nena Gama, é mais *roquenrou* a levada de Marcolino. Como já vimos no capítulo três, Paraty conta desde 2005 com uma Ciranda Elétrica. Retornaremos a eles na conclusão da dissertação. Por enquanto queremos analisar o fenômeno cultural de autoria. Entendo que foi com a autoria que ocorreu a divisão histórica na cultura intangível entre a propriedade privada e a coletiva. Um antes e um depois entre o registro folclórico e a produção fonográfica. Entre o tempo da roça e o *time is money*.

Parece-me que Marcolino foi tanto um autor se apropriando da cultura, quanto qualquer outro escritor, compositor ou pintor o foi na História. Ninguém produziu nenhum tipo de arte sem referência em uma ou mais culturas. A arte, como a ciência, são fenômenos da cultura, e, portanto, estão sujeitas às disputas por legitimidade de que falamos antes. Dentro dessas dimensões históricas da cultura em disputa, vejamos a relação contemporânea entre políticas afirmativas de identidade e o acesso a políticas públicas.

Quando falamos em direitos coletivos, direitos culturais, como o direito de ser membro de um território, de uma nação, o argumento desta dissertação é que há diversas nações culturais dentro de nosso território nacional. Nações indígenas, nações afro-brasileiras, e também uma nação caiçara. Cabe o direito de cantar e dançar a expressão de outra nação? Se houver o direito universal de ensinar e de aprender, a resposta é sim. Mas a disputa histórica pela legitimidade de culturas plurais, dentro de

instituições de ensino universal, como as universidades, só pode ser percebida no contexto das batalhas de memória dos grupos sociais contemporâneos.

Se os processos de identidade, com suas lutas políticas, pedem o reconhecimento da diversidade, esta disputa pretende ser negociada dentro do regime constitucional democrático representativo. A cidadania burguesa nem sempre propiciou um resultado pacífico para o conflito de identidades, mediado por sua ordem social do direito civil. Houve rupturas deste estado de direito. Isto está sempre no horizonte de possibilidades da história. A guerra, as revoluções, a tortura e o genocídio estabeleceram zonas de silêncio e neblina na memória social. A título de exemplo, vejamos como a memória do produtor fonográfico do LP Encanto Caiçara, Elcio Rabelo, constrói lembranças sobre o imaginário social e o conflito ideológico de identidades no final dos anos 70.

Olha, eu às vezes fico pensando como é que eu consegui viver tão bem no meio disso. Era o DCE. O pessoal era radical. Uma vez eu encontrei uma amiga minha lá na porta do DCE. Ela estava grávida. Eu falei: que legal, vai ser um filósofo, um poeta, um músico? Ela falou: não, vai ser um guerrilheiro. (Entrevista de Elcio Rabelo, Rio de Janeiro, 2017).

Se Utopia, o livro de 1516 escrito por Thomas Morus (1480-1535), era um projeto espacial para uma cidade, cuja ordem social seria perfeita, a identidade, com seu problema de gerar distinções, teria de ser equacionada dentro desta ordem. Cada cidade constituía sua expressão de uma etnia idêntica, mas com classificações sociais distintas. Ainda assim, cada habitante da cidade tinha sua identidade própria. Houve Florentinos e houve Genoveses. A cidadania foi um conceito de igualdade forjado na ordem social da cidade moderna. Dentro do espaço da cidade havia diferenças classificadas por sua função na ordem complexa da sociedade urbana. Mas como observa com argúcia Brandão (2012), o conceito de comunidade tradicional está no meio do caminho entre a sociedade tribal e a sociedade complexa. Neste movimento histórico de passagem, do campo para a cidade, a comunidade tradicional se torna o lugar do pobre. No devir da relação com as cidades, este lugar constrói novas identidades de tribos ou etnias sociais urbanas. Mas até hoje, sempre no lugar do pobre.

As outras políticas afirmativas de identidade contemporânea não são comunitárias, são modernos imaginários de liberdade para civis. Uma ação realizada na relação com outros imaginários e identidades sociais. Identidades corporativas para profissões, incluindo artistas a cientistas profissionais. Identidades de outros corpos institucionais da sociedade, incluindo os juízes, os ministros religiosos, os policiais e os militares.

Mas no campo, na roça, na região caiçara, onde existem vários quilombos, reconhecidos ou não, o valor cultural foi se afirmando politicamente. Negociando entre as regras do lugar e as da cidade. Até porque, os direitos civis, da cidade, regulamentaram as práticas sociais dessas comunidades. Criminalizando atividades que até um determinado momento da história fizeram parte do direito comum, da regra do respeito, do uso coletivo do espaço e do tempo social de reprodução daquelas comunidades.

Se houver uma cidadania rural, com direitos civis universais, não será porque a cidade impôs definitivamente seu domínio sobre essas culturas?

Quando você cria a delimitação do espaço de uma cultura, se não houver o entendimento do avanço junto com essa cultura, você precisa aniquilar ela pra avançar. E esse momento nós estamos vivendo ele. Não se conseguiu uma leitura de que pode avançar com essa identidade cultural. Avançar pra onde se quer. E se preserva e se trata isso como ferramenta do avanço. É muito importante essa identidade, mas é importante pra quem? (Entrevista de Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

O avanço de que fala Perequê é a própria história. Com todas as questões culturais colocadas ao tempo pela humanidade. Desde o sentido de luta do bem contra o mal, a escatologia, uma disputa mítica que nos move rumo ao Juízo Final. Lindamente interpretada por Nelson Cavaquinho (1911 -1986) como a “história do Bem e do Mal”. Até a história do tempo diacrônico burguês. Acidamente descrito na voz de Cazuzza (1958 – 1990) como o tempo de uma classe social cujas “ideias não correspondem aos fatos”. O tempo que não para. O *time is money*.

VALOR E PROPRIEDADE

Estamos aqui discutindo o momento histórico onde o valor cultural se transforma em propriedade intelectual. Este fenômeno histórico, que como dizia Gilberto Gil “não é só de Paraty, nem só do Brasil, é do modelo econômico imposto ao mundo todo” (Defeso Cultural, Doc. 2012), quando todas as relações sociais se transformaram. Se por um lado foi essa transformação que fez com que o lugar das comunidades tradicionais se tornasse mais conhecido, através da pesquisa científica e da arte, por outro, o avanço, de que falou Perequê, parece modificar por dentro as relações sociais. As ações afirmativas das políticas públicas são já uma resposta cultural e política a esta transformação. Mas como o tempo não para, não se pode voltar ao que era dantes.

Só mesmo no imaginário de um Quixote, personagem recorrente da obra de José Kleber à cantoria de Dércio Marques. Como na canção com letra de Carlos Brandão gravada no disco independente que ganhei na Rosa dos Ventos, MG, em 2017. “E voltou tudo ao que era dantes, quando ele disse vamos Rocinante, e foi embora, três moinhos viraram três gigantes” (Faixa 5 do CD Os Nomes, 2008, música de Josino Medina). Nesta faixa Dércio imita um hilário relincho da montaria do famoso cavaleiro da triste figura de Cervantes⁹². A figura do cavaleiro é recorrente no imaginário desses artistas, os poetas ligados à cultura rural. O já citado João Bá, para comemorar seus oitenta anos de vida, em 2014 lançou Cavaleiro Macunaíma, um CD com quinze faixas reunindo sua rede de parceiros e intérpretes dos sertões e dos litorais brasileiros. Perequê também dedicou Barbiton “meu cavalo ligeiro”, ao amigo Dércio, que gravou a canção no seu Almanaque Musical. Um CD chamado Cantigas de Abraçar (1999), com a participação de um Brasil inteiro de parceiros, que Dércio preparou como uma “prenúncia da cantoria de São Gabriel⁹³”.

Como temos descrito nesta dissertação, o fenômeno da circulação cultural tem caminhos múltiplos para a conexão entre lugares sociais. Caminhos regidos por valores próprios da cultura. Mas não são valores sempre estáveis no tempo. Eles se transformam em disputas pela legitimidade social em cada lugar e tempo da história. Um grande agente da circulação de canções como Dércio está na memória de muitos artistas brasileiros. Mas sua relação com a propriedade privada é no mínimo heterodoxa. Como “um cigano sem paradeiro” identificado na canção Babiton de Perequê, Dércio agia muito com o coração, desprendido de valores sociais presentes no mundo das artes contemporâneo. Como o direito moral da autoria.

Contudo, Dércio segue reproduzindo alguns hábitos em seu álbum (Fulejo LP, 1983) como o descuido às relações de propriedade intelectual. Ainda que possamos interpretar esse ato comum de Marques como uma ideologia que era própria, alguns fatos provocaram incômodos em artistas presentes no conteúdo de seu trabalho. (BERTELLI, 2016, P. 122).

A interpretação de Letícia é pertinente. No sentido de que todo o trabalho de coleta musical da tradição oral realizado por Dércio tinha o objetivo de fazer circular a

⁹² Sobre essa tradição humorística diz Monica Velloso: “(...) há uma vertente do imaginário brasileiro sobre a modernidade, que retoma personagens da tradição clássica espanhola, como Gil Blás e D. Quixote. Esses heróis pícaros inspiram os títulos de algumas de nossas revistas literárias (1895-1903). (...) D. Quixote, uma revista satírico-humorística, sob a direção de Ângelo Agostini, um dos nossos maiores caricaturistas. Tendo como protagonistas Sancho Pança e D. Quixote (...)” (VELLOSO, 2010, P. 34).

⁹³ Para saber mais sobre a origem as transformações nesta festa que sempre aparece nas memórias dos cantadores desta dissertação veja o excelente artigo de Larissa Godinho Martins dos Santos, Memórias de Uma Festa: Reflexões sobre a cantoria de São Gabriel. (1991-1998). Anphu, 2016.

arte e o artista de todos os cantos. O LP Fulejo, de 1983, tinha o caráter de compilação histórica da moderna cantiga rural brasileira. Com os temas de uma série de autores consagrados, como o compositor Elpídio dos Santos de São Luiz do Paraitinga e sua Casinha Branca (a canção se chama de fato Você Vai Gostar). Dércio queria fazer circular a cultura.

Fulejo é sua última gravação dentro do esquema de propriedade intelectual das gravadoras. Mas Dércio não estava “atento” à propriedade intelectual? Na verdade ele rompe com ela. Em memórias pessoais de amigos é conhecida a cena em que Dércio, na antessala de uma grande gravadora, abaixa as calças para mostrar o traseiro, e dizer em voz alta que “esse contrato que vocês oferecem é pra deixar o artista de quatro”.

Esta é uma questão histórica que modifica a relação entre o registro de uma obra folclórica e a produção de uma obra fonográfica. Assim como ocorreu com as cercas de demarcação das terras coletivas dos caiçaras, ocorreu com o advento da indústria cultural. O que era um bem comum, a terra, o trabalho de mutirão, a música e o baile popular, se tornou parte da indústria do entretenimento, do lazer, o lugar do tempo livre na sociedade em que *time is money*. Daí o caráter ideológico da postura de Dércio. Daí a proposta de um Defeso Cultural de Perequê. O Defeso era uma proposta para manter a manifestação de uma cultura sem economia, onde a sentença “sem economia” quer dizer integrada aos valores históricos que nortearam o surgimento desta cultura, sua relação com o tempo e o espaço social de reprodução dos seus valores culturais. Um território cultural é uma expressão contemporânea para designar o imaginário social que organiza a vida dessas coletividades, no espaço e no tempo, com a natureza de seu lugar. Então para um compositor como Perequê, ou um cantador com Dércio Marques, fazer um disco de música não representava apenas dinheiro, mas uma relação cultural com esse imaginário social. O disco tinha um caráter de agregação social, não representava uma relação meramente comercial.

Não, não! Nunca representou. Em sentido nenhum. O disco era com se fosse uma tentativa... A gente fazia disco por esse caminho independente, como se fosse uma senha. O disco era uma senha de passar nas portas. Igual a esses cartõezinhos que se passa hoje para abrir as portas. O pensamento era que o disco ia ser isso. Cê tem um vinil e quando você chega no lugar você diz: olha eu fiz esse disco aqui, ouve ai! Porque senão você tinha que chegar e cantar pro cara. Na verdade acho que todo mundo tem esse pensamento, né? Um disco que dá dinheiro é um disco da indústria fonográfica. A gente estava muito longe da indústria fonográfica. Até por que, a gente não fazia nada que parecesse com a indústria fonográfica. Eu nunca reclamei, porque sempre ficou claro que, se eu quisesse entrar na indústria fonográfica, tinha que fazer o que a indústria fonográfica comprava. E eu não fazia aquilo. Nunca reclamei, ah porque as gravadoras são uma merda. Nunca fui na porta de uma gravadora dizer; olha o que eu

faço, eu gostaria muito de entrar. Nunca passei por isso, porque o não já estava explícito. Não precisa ir lá ouvir. (risada). Não sou comercial, meu trabalho não vende. Não é esse o caminho. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Então qual foi o caminho de Perequê, de Dércio e de tantos outros artistas prodigiosos do Brasil? Tom Jobim dizia que a saída era o aeroporto. Mas para Perequê, como para Dércio, e até para o turista aprendiz Mário de Andrade, que achava que a “reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.” (Andrade, 1972, P. 7), a saída era para dentro. O jeito era cair na estrada e ouvir de tudo. O jeito era andar pelo Brasil. Da roça pra cidade, da cidade pra roça. E nessas idas e vindas aprender com quem se encontra pelo caminho. Vamos acompanhar um pouco dessa caminhada do autor de Encanto Caiçara.

UM CANTO CAIÇARA

Toda a ação afirmativa da cultura caiçara nasce no contexto da invasão de seu território cultural por outro tempo social da história. A invasão é real, mas o imaginário social organiza esse processo através das expressões culturais. São sujeitos que observam o mundo e se integram nesse mundo para falar dele. Esses sujeitos vivem suas próprias relações com a história, e com o campo de possibilidades que cada tempo oferece. Eles têm trajetórias paralelas e coincidentes com alteridades e suas identidades.

Quando o Zequinha (Miguel) resolve me inscrever no festival de Angra, ele leva uma fita. No final de oitenta e dois. Em janeiro de 83 eu recebi o comunicado de um cara da marinha e de uma professora de musica de Angra, eu tinha passado numa seleção de fitas. Naquele momento ainda tinha que passar pela cesura⁹⁴, né? Tiraram essa musica que se chama O Dono do Que é Nosso e deixaram Pedras Azuis, uma música singela. E eu entrava no festival com aquelas músicas. Nunca tinha ido num palco. Nunca tinha tocado assim. Fui tremendo no festival. Primeiro uma sessão onde só ouviam as fitas, finalmente chegou o dia do festival. O Abílio (Alapenha) organizou uma torcida de Paraty, fretou um ônibus, foi uma coisa bonita. Fui tremendo toca minhas músicas com as únicas três notas que eu sabia. Foi o Zé Bagunça e o Tatá, um cara que depois foi assassinado, ele tinha um sítio aqui, me acompanhar. Bebemos todas pra passar o nervoso, que a mão suava no braço do violão. Toquei por diversão achando legal aquilo ali. Ai quando chamaram os classificados a final eu estava classificado. Eu era o terceiro lugar, com a música Pedras Azuis. Ganhei uma grana que dava pra comprar um enxoval pro meu segundo filho com minha primeira mulher. Achei aquilo legal. (rindo) É isso que eu faço cara. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Temos muitas dimensões relatadas nesta fala. Primeiro que a música que falava das invasões de terra na praia do Sono, a praia do livro de José Kleber, não passou.

⁹⁴ Mesmo em meio ao processo de abertura não houve um afrouxamento da censura musical nem um desgaste, como aconteceu com a censura feita à imprensa. Pelo contrário, a DCDP funcionou até o ano de 1988, embora a partir de 1985, com o fim do regime, o número de vetos tenha caído drasticamente. (CAROCHA, 2006, P. 211).

Porque era um festival organizado com apoio da marinha, em um momento de censura prévia. Questões fundiárias ainda não passavam na comunicação pública daquela região, pelo menos não naquele evento. Em 1979 no primeiro Festival da Tupi, a canção vencedora Quem Me Levará Sou Eu era de Dominginhos e Manduca (1952-2004), filho do poeta Tiago de Mello, um dos muitos exilados no Chile durante o período da repressão política. A anistia foi o início da distensão do regime, mas não se transferia imediatamente para todos os lugares sociais do país. Por isso a carreira artística de Perequê começa com a canção Pedras Azuis. Ou seja, começa pelo nome de seu lugar de criação na região rural de Paraty. Um bairro rural.

Na rede de apoio ao jovem artista estão; seu amigo Zequinha Miguel, compositor, ator, escritor e diretor de teatro, que foi secretário de cultura de Angra dos Reis em duas administrações do Partido dos Trabalhadores; e Abílio Alapenha, fundador do PT em Paraty, secretário de obras de Angra dos Reis assassinado em 1996. Há política ao redor, mas não podia aparecer na canção. O jovem compositor já era casado e esperava seu segundo filho. O dinheiro do prêmio foi um fator determinante, ou pelo menos assim a memória reconstruiu o passado. Escolheu seguir a música como profissão. Escolher não quer dizer conseguir. Muitas narrativas sobre artistas vaticinam um futuro. Visto a posteriori, parece que a história confirmou essa profecia. O que, sim, pode ser posto na poesia. “Esse filho de tropeiro, nasceu pra ser violeiro” diz a canção Poema de Tropeiro, faixa 5 do LP Encanto Caiçara.

Ai o Herval (o mesmo que apresentou os discos de Dércio Marques) resolveu fazer um show meu. Eu nunca tinha feito um show meu. Ai, marcamos uma data lá no Arthur Azevedo em Campo Grande (RJ)⁹⁵. E fizemos um projeto. Meio sem noção, né. Nós montamos um show chamado Música Ambulante. O Herval tinha um dinheirinho, ele chamou uns músicos, montou o show. E eu fui lá com o Antonio Natureza, o cara que me deu o primeiro violão de presente, e ele foi fazer o cenário pro primeiro lugar que eu fui tocar. Olha que simbólico? Fiz o show. Vim pra Angra e fiz outro show, até o Herval falar: Perequê você precisa olhar pro público. Eu tocava quase que olhando pra dentro do violão. Era um negócio muito amador demais! Mas foi bom, porque foi uma escola. A ideia era chegar até Santos, porque o show era pela Rio Santos. Faz Campo Grande, faz Angra, faz Paraty, faz Ubatuba e fracassa completamente, porque a gente não tinha mais pra onde ir. Não tinha mais dinheiro, não dava bilheteria, não dava nada. Não existiam esses projetos que tem hoje, né. Ai o Herval parou. Eu tinha uma amiga artista plástica de Paraty, que morava em Santos, Beatriz Rota-Rossi⁹⁶. O Dedeca topou;

⁹⁵ No ano de 1983 o Teatro Arthur Azevedo da prefeitura do Rio, em Campo Grande, o bairro queria tornar-se município autônomo, trabalhava dividindo sua programação entre “Grandes Atrações” e “Apoio a Grupos Locais”. O Projeto Fim de tarde 1983 para música era um “Seis e Meia do subúrbio”. Tinha atrações como Leci Brandão e Elza Soares. E também recebeu uma montagem de teatro; o premiado Macunaíma de Antunes Filho. Há uma forte correlação com os projetos musicais da FUNARTE, de Hermínio Belo de Carvalho, um seguidor assumido do ideário de Mário de Andrade.

⁹⁶ Beatriz Rota-Rossi é professora, artista plástica e escritora. Professora titular das disciplinas de História da Arte, Cultura Brasileira e Estética da Comunicação da Universidade Santa Cecília de Santos. Como

então eu vou contigo. Fomos tocar em Santos no bar de um cara, Julinho Bittencourt, ele tinha um bar chamado Bar Torto⁹⁷. (Entrevista com Perequê, 2017).

Então o mesmo encontro que abriu o universo de recepção do cancionário musical dos sertões brasileiros a Perequê, através da audição dos discos de Herval, propiciou sua saída para a estrada. Vemos assim, como uma coleção privada de discos, ganha um caráter público na circulação da cultura. O disco, objeto de consumo, se torna um suporte material da cultura intangível. Uma chave que abre portas da percepção, ao transmitir o som dos sertões, o disco ajuda a produzir mais um cantador.

O artista em formação circula em projetos públicos de apresentações da canção. Como o do Arthur Azevedo em Campo Grande, que é desdobramento do Projeto Pixinguinha, idealizado por Albino Pinheiro e colocado em prática por Hermínio Belo de Carvalho em 1977. Perequê segue a trajetória física da estrada Rio Santos, confirmando o sentido de trânsito cultural de um projeto de infraestrutura, que tanto transformou o cotidiano das comunidades tradicionais caiçaras. Esta primeira tournée de artista vai do Rio até a cidade de Santos. Mas não cria de fato uma carreira, mas sim uma primeira visão do fracasso.

Ai, vamos pra São Paulo. Em 85. Ai tem o grupo Fé. Foi a minha tábua de salvação em SP. Eles cantavam João Bá, coisas do Paulo Cesar Pinheiro, coisas tradicionais. O Braga era baiano. Ele falava uns poemas, ele começou logo a falar meu poema da estrada. Sem nenhuma estrutura pra ficar em São Paulo, minha tábua foi esse grupo. Eu sempre fui um cara com certa facilidade de fazer as coisas. E o Braga tinha uma marcenaria. E o sócio dele uma tapeçaria. Eu tinha um conhecimento, que aprendi com minha mãe, que era costurar na máquina. Ele estava precisando de um cara pra lidar com a máquina de costurar industrial, pra fazer capa de banco de carro. Topo. Mas eu preciso de minha vida livre, porque eu tô aqui pra tentar desenvolver meu trabalho de música. Pra tocar. Combinei que ele me pagasse por produção. Porque ai eu tinha tempo de cuidar de minhas coisas de música. Ficar dois dias desaparecido. Ai foi ótimo. (Entrevista com Perequê, 2017).

Então da roça pra cidade grande. O caminho foi a relação apontada por Brandão em seu livro *No Rancho Fundo* (2009). A cidade atraía as novas gerações pela aproximação física com o campo. Meios de transporte e de comunicação. Mas o que

artista plástica mostrou seus trabalhos em museus, salões e galerias no Brasil e no exterior. Sua obra forma parte de vários acervos em diferentes museus nacionais e internacionais. Incursionou na literatura na década de 70 com o livro “Varal”, contos e crônicas sobre Paraty, edição da autora. Fonte: <https://www.comunicar.com.br/beatriz-rota-rossi/> Acessado em 5/12/2018.

⁹⁷ Após três décadas de atividades, tradicional casa noturna localizada no Canal 4 deve fechar as portas em setembro deste ano. A ditadura militar ainda era o regime vigente no Brasil e as ruas de Santos não tinham a diversidade cultural de hoje naquele agosto de 1984, quando dois músicos sonhadores trocaram a ideia de sair do Brasil para ganhar a vida na Europa pelo sonho de montar um ‘palco com um bar em volta’ em um dos prédios tortos da orla da praia. Questionando os padrões, nascia no dia 23 daquele mês o Torto, casa noturna que atravessaria gerações e resistiria da mesma forma e no mesmo endereço por mais de três décadas, acompanhando as mudanças na sociedade e na cidade. 14 JUL 2017. Por Rafaella Martinez. Memórias de um bar torto em Santos - Diário do Litoral. Acessado em 16/9/2018.

salvou aquele artista foi o ofício aprendido com sua mãe, Dona Irene, na roça. Costurar na máquina. Muitas narrativas rurais contam como era importante fazer o fio do algodão, e costurar as próprias roupas. Mas no estágio intermediário entre o mundo da roça e da cidade, entre um comércio de mulas, conduzido por seu Genário, o pai, e um excedente conquistado com a costura de dona Irene, a mãe, o cotidiano ia sendo ganho.

Um depoimento interessante, pelo trânsito cultural entre a cidade e a roça, mas agora como valor propriamente artístico cultural, é o de Negão dos Santos. Fala sobre o começo da trajetória do grupo Paranga na cidade grande de São Paulo. Também a música do Paranga contou com inspiração do pai, Elpídio dos Santos, e o trabalho prático cotidiano da mãe, Dona Cinira.

Não tinha jeito. A gente vivia isso, almoçava isso, jantava isso. Era essa musicalidade. Misturava Elpídio dos Santos e a nossa região. Não é uma coisa assim de levantar bandeira, mas é o que a gente vai aprendendo. Ai entra a minha mãe. Que ela já fazia a parte empresarial, dos telefonemas e tal. Essa ideia de folclore, de cultura em São Luiz, minha mãe que deu uma despertada. Vem congada, mas os guizos eram nossa trilha sonora (cotidiana). Mas de novo?! Cê acordava e dormia com isso. Era uma coisa comum. Mas pra cidade grande não era. Não tinha mais isso daí. E a mãe foi na secretaria de cultura. A gente ligado a São Paulo. Então tudo era São Paulo. E batia lá: olha é o seguinte eu tenho uns meninos. Eles cantam a música do Pai. Olha é São Luiz do Paraitinga. Com isso foi dando uma abertura, porque passou São Luiz a se destacar dentro da cultura da secretaria (ri) E nós fomos escalados pra sair levando isso. Minha mãe fazia bonecos. João Paulino e Maria Angu. A gente fazia o show. Levava o boneco. No Lira (Paulistana) mesmo a gente tinha o intervalo, vendia pastel de farinha que a minha mãe fazia. Porque é característico de São Luiz do Paraitinga. E vendia a pinga *luisense*. Então a gente saía com um mote. São Luiz do Paraitinga. (Entrevista com Negão dos Santos, Lagoinha, SL do Paraitinga, SP, 2018).

Perequê não teve essa pegada do tradicional, do folclórico, como atração artística de saída. Era preciso uma estrutura familiar ligada à música de uma cidade pra perceber isso. E a memória de um grande compositor caipira, que inclusive Dércio gravou nos anos oitenta, no LP Fulejo, 1983, quando as canções de Elpídio dos Santos não estavam num grande momento de popularidade. O que vai ser recuperado mais tarde, inclusive pelo trabalho do grupo Paranga, com a participação de grandes artistas, como o compositor de Romaria, gravado por Elis Regina em 1977, Renato Teixeira.

Ele sabia de Elpídio, passava em São Luiz, mas a gente não tinha um relacionamento. Nos inscrevemos no festival⁹⁸, mas não passou, tudo bem. Fomos na organização e

⁹⁸ O festival ao qual Negão se refere provavelmente antecedeu os desdobramentos da cultura popular no Vale do Paraíba. Que integrará o tradicional Festival de Inverno de Campos do Jordão, antes dedicado apenas à de música erudita. Foi uma referência da mudança na região nos anos 80. “A divisão das apresentações do Festival em dois segmentos (erudito e popular). Teria sido a responsável pela redução das verbas. Em 1983, nas duas primeiras semanas do evento, apresentaram-se os “convidados” da Secretaria, recebendo cachês, dentre eles os competentes Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Premeditando o Breque e Paranga.” (BREDARIOLLI, 2009, P. 85. Grifo meu).

pedimos pra fazer um som enquanto tava fazendo a contagem. Liberaram. A gente tava lá tocando e vem uma pessoa e diz: o Renato tá chamando vocês lá em cima. Pô, mas eu conheço vocês. O melhor que aconteceu aqui foi o intervalo. Vou levar vocês pra São Paulo e apresentar ao meu irmão Roberto de Oliveira. Era o presidente da Band Discos. Ai começou uma relação de registros do Pai. Uma coisa mais séria. Porque o Renato chegou na nossa vida e a arte é que faz esse encaixe. Num momento em que a gente pensava no quê que a gente ia fazer. Porque o tesouro tem. Mas e o valor disso? (IBID).

Então vemos nesse relato a questão do valor da arte. Quem determina? Quem permite ir adiante sua circulação? No caso do grupo Paranga, havia uma obra ligada à tradição familiar, e houve o interesse pela cultura caipira dos meios de comunicação ligados ao Vale do Paraíba, como os do grupo de comunicação da Rede Bandeirantes. E no caso de Luis Perequê, o caçara de Paraty. Que grupos apoiaram a produção e circulação de sua música. Mas antes vejamos como o artista narra sua afirmação como compositor, que pretende gravar suas composições.

Ai, contrataram a gente pra fazer um trabalho dançante, a Lambada, lembra daquilo? Tocava no Café Piu Piu, no Vermelho, no Bar Avenida (SP). E shows pelo interior. A gente fez uns programas com o Osmar Santos, que tinha um programa na rádio Globo em SP. Ai, nós fomos gravar. Uma fita demo pra mostrar o trabalho. A Luli foi na gravação também. Ela me chamou e falou: essas músicas são suas? Eu cantei o Encanto Caiçara, o Poema de Tropeiro. E o quê que você tá fazendo com esses caras aí? Sai fora e vai cantar isso aí. (Entrevista com Luis Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Como o compositor Renato Teixeira descobriu o Paranga na memória de Negão, na memória de Perequê, quem o descobriu foi a compositora e multi-instrumentista Luli. Essa importante artista de seu tempo fez, durante anos, dupla com Lucina e compôs alguns dos maiores sucessos de Ney Matogrosso, como O Vira e Fala do disco Secos e Molhados, 1973, gravadora Continental. Sua palavra ficou na memória de Perequê como um toque de mestre. Uma palavra mágica, cuja sentença move as coisas mundanas, como quem diz levanta-te e anda. E assim o Encanto Caiçara nasceu.

Logo, vamos à situação que deu origem ao disco Encanto Caiçara. Sempre acompanhando uma relação entre Paraty, que podemos considerar como a roça, e uma grande cidade, que foi São Paulo em um dado momento, e o Rio de Janeiro em outro. Pois a produção deste LP se dá no trânsito das redes de sociabilidade. São elas que vão demandar, e por consequência propiciar, a realização deste documento sobre a cultura caíçara que analisamos nesta dissertação.

Em 90. Fico solto por Paraty, voltando pro Rio... Em 91 eu fui chamado pelo Ney do IBAMA, aqui em Paraty, pra fazer uma apresentação na Casa da Cultura para uns caras da ECO 92. Uns caras que estavam vindo preparar um grupo, ligado à Margaret Mee nas ações da Eco 92. Fui lá tocar pra eles. Nessa noite eu conheci o Bill (William Searight). Um ponto transformador incrível. Quando eu acabo de tocar, estava tendo um arraial na capelinha (Igreja de Nossa Senhora dos Remédios), e lá o Ney me

apresentou o Bill, que tinha comprado aquela casa no centro (histórico) onde funciona o Silo Cultural hoje (funcionou a sede do Instituto Silo Cultural entre 2010 e 2017). O Bill falou; eu preciso levar alguma coisa sua. Você tem um disco? Na época era vinil. Estava empolgado com minha música, que tratava dos assuntos que eles gostavam tanto. A questão ambiental a questão social. E eu disse; olha. Eu não tenho nada. E ele me pede pra fazer um orçamento pra ajudar a fazer o disco. E eu fui muito franco com ele e falei, não vou fazer orçamento nenhum. E ele disse, por quê? Eu digo; porque você não é o primeiro cara que chega em Paraty, se empolga com toda a questão de Paraty, me encontra cantando exatamente o que você viu durante o dia, então isso poeticamente te comove, e você me pede um orçamento. Quando você chegar em São Paulo ou no Rio, os teus afazeres lá são maiores que tudo isso aqui, e você esqueceu de mim. E eu tenho que ligar pra uma porção de gente, pra fazer um orçamento, que, quando você voltar, você vai me dizer; fez o orçamento? Mas ai passou três, quatro meses, ai não dá mais, não cabe. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Mais uma vez é uma narrativa da memória. Pouco importa o que de fato pensava Perequê na época, se valia ou não a pena fazer um orçamento. O que importa é perceber que nas redes das relações de sociabilidade de Paraty havia um interesse crescente nas questões do meio ambiente, relacionadas às visões de mundo que suas canções comunicavam. Como vimos na introdução desta dissertação, Ney (Pinto França) do IBAMA, é quem escreve no encarte do LP o texto “Percepção Ambiental do Caiçara”. E que, diferente do caso do grupo Paranga, não se tratava da legitimidade que a Bandeirantes queria dar a um *revival* da cultura caipira, mas da legitimidade de uma interpretação científica das comunidades caiçaras. Uma relação que já vimos no capítulo dois entre cultura e biodiversidade. Então é através da cultura ecológica que a música de Perequê sobre os caiçaras chega ao registro fonográfico. Vamos ouvir mais sobre isso de um personagem que já apareceu discretamente nesta narrativa. Elcio Pinto Rabelo, o produtor fonográfico do disco Encanto Caiçara. Ele nos introduzirá no tema das comunidades alternativas, sua organização e seus encontros nacionais (ENCA). É outra rede social ativa no contexto de produção deste documento sobre a cultura caiçara.

VIVA A SOCIEDADE ALTERNATIVA

Numa edição de fã clube de 1994 foi lançado o CD Se o Rádio Não Toca, do lendário Raul Seixas (1945 – 1989). Trata-se de uma gravação ao vivo de um show realizado na Brasília de 1974. Com uma banda de rock de primeira, Raul Seixas, ou Raulzito, que “sempre foram o mesmo homem”, fala diretamente para “os caras que estão vivendo no passado”, lá no fundo da plateia. “É! Vocês ai de capacete, essa é pra vocês”. E a banda ataca o *riff* do refrão pesado do hino Sociedade Alternativa. “Faz o que tu queres, pois é tudo da lei”.

Raul foi produtor musical, como ele conta nos intervalos desse show. Mas foi demitido, segundo ele por ter gastado uma fortuna para trazer uma harpa egípcia de São Paulo, para tocar um acorde final em uma música da coletânea de artistas Sociedade da Grã-Ordem Kavernista, 1971. Que segundo nos conta no show “desapareceu misteriosamente do mercado”. Mas foi relançado em CD, 2010. Raul também nos fala que largou aquela “fábrica de ilusões, para cair no iê, iê, iê realista”.

Este preâmbulo introduz a figura do produtor fonográfico de Encanto Caiçara. Elcio Rabelo. Uma vez que o texto de Themilton Tavares nos fala na contracapa de um artista “suficientemente seguro para transpor os limites de sua região e tomar posse de um lugar dentro da Cultura Universal sem perder a própria identidade”, Elcio nos dará uma perspectiva cósmica deste universo imaginário, entre a ciência e a arte, em torno do qual se move o artista Perequeaçú. Elcio ouvia *roquenrou* brasileiro nos anos setenta.

Anos 70. Bota ai 73, 74 quando teve aquele concerto no João Caetano, que durou oito horas. De rock. Que ninguém sabe, mas que existiu. Vimana, Veludo, Terço e Mutantes⁹⁹. Foi quase até o amanhecer do dia. Eu estava lá. Eu fui. Me esforcei pra ir. Tive que pedir ao meu irmão mais velho para convencer meus pais. Onde eu vivia era nada. Ninguém sabia sequer que existia tal coisa. Eu fazia questão de descobrir. Onde é que estava? Eu tenho que atravessar a cidade eu vou. Ouvi falar que lá vai acontecer algo que eu quero ver, nenhuma garota da minha rua, nenhum playboy iria nesse lugar. Iria a um clube lá do Bonsucesso. Baile no fim de semana ver Lincoln e Olivetti. Nunca faria um esforço para atravessar a cidade até a PUC, encontrar a universidade apagada e descobrir um evento na quadra, que você poderia sair dali até preso. (Entrevista com Elcio Rabelo, Rio de Janeiro, 2017).

Era a cultura brasileira em disputa. Para uns show de rock era alienação, para outros era subversão. Tempos impressionantes os anos setenta. Mas o Elcio estava lá, se esforçando para ver as coisas que aconteciam. O que poderia servir de padrão social para orientar aquela sensibilidade do subúrbio do Rio? Filho de militar, inquieto pelo conhecimento, com interpretações extremamente pessoais sobre a existência humana. Elcio lembra o personagem Menocchio de Ginzburg.

“Menocchio era um homem, ao menos em parte, diferente dos outros, mas essa singularidade tinha limites bem precisos: da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação. Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes –

⁹⁹ Foi como se o agente secreto da polícia política tivesse tomado um ácido lisérgico antes do trabalho: o relatório sobre o Hollywood Rock de 1975, promovido como “o primeiro grande concerto de rock brasileiro”, mistura delirantemente música, comportamento de jovens, drogas e “comunismo internacional”. Mostra a tendência do regime militar (1964-85) então vigente de associar quase todas as manifestações artísticas à oposição ao governo. (...) O relatório número 002 foi emitido no dia 5 de fevereiro de 1975 pela Seção de Buscas Especiais do Dops (Departamento de Ordem Política e Social) do então Estado da Guanabara. Era a polícia política estadual. Fonte: 02/06/2000 10h36. Mário Magalhães e Sergio Torres da Folha de S.Paulo, no Rio de Janeiro. <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult02062000074.htm>. Acessado em 27/10/2018.

uma jaula flexível e invisível dentro da qual ele exercita a liberdade condicionada de cada um. Com rara clareza e lucidez, Menocchio articulou a linguagem que estava historicamente à sua disposição.” (GINZBURG, 2016, p. 20)

Elcio não concordaria com a interpretação de historiador. “Não existe um vínculo direto entre a história de um homem e os movimentos. O que existe é que esse homem pode chegar realmente a movimentar a história no seu tempo” (Elcio, 2017). Ele não gosta de história, no sentido determinista de qualquer esquema das ciências sociais. Ele prefere as interpretações sistêmicas, como ele gosta de dizer. “Para mim tudo é sistêmico. Eu penso sistemicamente. Vivo sistemicamente. Tanto que eu tive que teorizar para explicar pras pessoas. Não tem uma linha que explique”. (IBID). Sistêmico é um pouco como holístico, no sentido do entendimento integral dos fenômenos. Mas também é uma estratégia de ação. Como num pensamento empresarial de administrador. “A empresa existe para esse suporte sistêmico”¹⁰⁰. A empresa é a produtora que Elcio criou, entre outras coisas para produzir o disco do amigo Perequê.

A Via Cult havia dúvida inicialmente se seria uma empresa ou uma fundação. Uma sociedade civil sem fins lucrativos. Uma das ideias era fazer a casa de Elrond¹⁰¹. Era uma época que ninguém lia O Senhor dos Anéis. Tinha aquele negócio da última casa do caminho. Simbolismo. Depois cheguei à conclusão de que tinha que sustentar nossa vida de alguma maneira. Se você vai vender a tua arte para viver, você tem que aceitar a condição de que isso só vai ser pago por algum trabalho. Faço uma empresa mesmo com direitos comerciais. Para fazer qualquer serviço. Pra ganhar grana. Pra se sustentar. Mas ela é criada para fazer coisas como esse disco do Perequê. Por isso que tem esse nome; Viabilização cultural. Esse nome tá na razão social. É uma empresa individual. Não é micro. É pequena empresa. Ela foi formatada para representar qualquer coisa na área de cultura, comunicação e marketing. Produção fonográfica, cinematográfica. Tudo tá ali. (Entrevista com Elcio Rabelo, Rio de Janeiro, 2017).

Aparece na definição progressiva do empreendimento o imaginário de Tolkien. Sobre a passagem do medievo, tempo dos magos, para o tempo dos homens. O personagem Elrond, um Elfo, embarcará na nave que leva os seres mágicos para outra dimensão, quando o tempo dos homens chegou para reinar sobre o mundo. Visão literária do que aprendemos com a trilogia de Ginzburg sobre a história cultural da virada do século XVI para o XVII, e todas as extensões no tempo longínquo de seus mitos rurais. Os Andarilhos do Bem (2010), a História Noturna (2012), passando pelo Menocchio de O Queijo e os Vermes (2016), tratam da feitiçaria. E da implantação dos

¹⁰⁰ Elcio se refere recorrentemente a este conceito vindo da área de administração. Gestão por processos e pensamento sistêmico são conceitos que permeiam tanto o meio acadêmico como o organizacional. Ambos os assuntos tem um grau de complexidade elevado e abordam as realidades de forma holística.

¹⁰¹ “Sua casa era perfeita, para quem gostasse de comer, dormir, trabalhar, contar histórias, cantar ou apenas de ficar sentado pensando, ou ainda de uma mistura agradável de tudo isso.” – J.R.R. Tolkien. A última casa do caminho.

regimes repressores do Santo Ofício. São belas as palavras de Ginzburg quando nos fala de seus queridos *benandanti* do *friuli*. São como os foliões dos Reis Magos. Os *benandanti* saíam durante as noites da epifania, entre o Natal e o dia de Reis, combatendo sortilégios e malefícios, para que o ano tivesse bons frutos e pelo espaço ao redor tornasse a soar a música dos campos e cidades.

A fuga dos *benandanti* da inquisição me recorda os jovens estradeiros fugindo da repressão, de que nos falou o artesão Gê no capítulo um. Pura imaginação! Como a de Elcio, que junta à casa de Elrond a uma estratégia de marketing para quem faz discos independentes. Viabilizar culturalmente algo que a sociedade de mercado não quer vender, porque percebe que poucos querem comprar. A economia de escala pensa na margem de lucro em termos de milhões. A música independente em termos de centenas. Ou no máximo, uma dezena de milhar. O que já seria um prêmio na loteria. Como na cultura popular do jogo do bicho, ouviríamos Kid Moringueira gritando: “Etelvina! Acertei no milhar”. Mas, Elcio também foi estradeiro. Seu imaginário do bem se coaduna com o dos andarilhos de Carlo Ginzburg. Ninguém fala de sua história sem uma identidade cultural.

Depois do Recife veio a minha fase de estrada. Onde eu vendi mais de três mil livretos de poesia de marginais (poetas marginais). Pelo Brasil afora. Tive em Diamantina várias vezes. Minas Gerais foi realmente um grande manancial. Lá eu tive uma acolhida muito boa. Lá era fácil viver desse jeito. Belo Horizonte uma vez vendendo meus livros de poesia eu conseguia comer em restaurantes bons. Naturais. Acumular dinheiro pra ficar lá quase um mês. Diamantina eu ia por causa do festival de inverno¹⁰² que tinha lá. (Entrevista com Elcio, Rio de Janeiro, 2017).

Então Elcio estava ligado numa rede alternativa de cultura, embora ele não goste nada desse termo. “Por quê? Alternativa ao que? Esse negócio de música alternativa... Eu faço a música. A minha é a música. A legítima. A verdadeira música”. (IBID). Para ele não há legitimidade em ser alternativo. Mas para o movimento de contracultura que se deslocou da cidade para o campo no final dos anos 60, mas principalmente nos anos setenta havia legitimidade. Tanto que eles institucionalizaram o nome em 1982.

Em 1981, Leal Carvalho e Thomas se conheceram no encontro e formaram o grupo *Udiyana Bandha*, que existe até hoje e faz apresentações em festivais de cultura

¹⁰² Trata-se do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1981, transferido para Diamantina, passou a ser mais intimista e menor. Ali permaneceu até 1983. “Segundo Fabrício Fernandino, o período do festival em Diamantina foi marcado pela pesquisa e reflexão artística. Em 1982, uma oficina realizada em Diamantina despertaria em alguns participantes a formação do Grupo Galpão. A trupe se encontrou nas oficinas de teatro dos alemães Kurt Bildstein e George Froscher, do Teatro Livre de Munique, que trabalhavam com o teatro de rua. A oficina resultou em A Alma Boa de Setsuan, de Bertolt Brecht, a primeira montagem do grupo”. Fonte; Universidade Federal de Minas Gerais. (19 de julho de 2009). Entrevista com Fabrício Fernandino sobre a trajetória do Festival e suas perspectivas,

alternativa (como o FICA), além de participarem, quase todos os anos, dos ENCAs. No encontro de 1982 decidiu-se criar uma instituição legal que representasse as comunidades e as protegesse. Um grupo foi encarregado de fundar a ABRASCA (Associação Brasileira de Comunidades Alternativas), com sede em São Lourenço. (CARAVITA, 2012, P. 9)

O fato é que foi depois de um dos encontros do ENCA que se conheceram o sistêmico Elcio e o caicara Luis Perequê. Ambos tendo circulado nesse meio nos anos 80. Olhando e registrando suas ideias, esperanças e contradições. Num momento onde movimentos pela paz eram organizados pela ONU, pois guerras e refugiados se multiplicavam pelo mundo, especialmente nos territórios africanos e do oriente médio. Mas também cresciam as guerras rurais, e urbanas, do continente latino-americano. Em uma comunidade urbana ligada a esse movimento pela paz, os dois conviveram no Rio de Janeiro. Voltando à estrada entre a roça e a cidade. Vivendo a sociedade alternativa.

Elcio – A gente costumava ir vender (artesanato de cerâmica) em Porto Seguro no carnaval. Ficava em Trancoso. Vendia o suficiente para garantir seis meses trabalhando na nossa oficina. A gente era bom nisso. E lá eu conheci a Iva (segunda companheira de Perequê). Falei que a gente tinha lá o Vale Encantado¹⁰³. Eu já estava indo pro Vale Encantado. Ainda eram o João, o Clau e o Fábio que moravam lá. Quando o João saiu eu ocupei o lugar e fiquei de vez lá. Antes eu passei um tempo para me liberar no Rio. Porque eu queria terminar o meu curso no Villa Lobos de música. Até a separação da comunidade (rural em Nova Friburgo) veio por causa disso. Porque eu passava muitos dias aqui (na cidade do Rio).

Perequê - Quando eu te conheci foi no Alto da Tijuca.

Elcio - Sim

Perequê - Quando chegava no Alto da Tijuca a gente saltava e ficava esperando. Porque não tinha ônibus dali pra cima¹⁰⁴. Só subia a pé ou de carona. Já estava tarde. A gente chegando de viagem (do ENCA em 1988). Me lembro que você passou num fusca. A Iva falou. O Elcio acabou de passar nesse fusca. Nós chegamos mais tarde lá e você estava. Mas quando eu cheguei nessa casa os meninos já tinham saído. Só estava o Evandro. O Clau estava indo embora já. Só estavam o Evandro (Vieira) e a Barbara (Stella, fundadores do movimento Sino da Paz, junto com Yuriko Kamida, Rosali e Leo Toniollo em Salvador, BA, 1985).

DISCO INDEPENDENTE

Gravar um disco independente nos anos noventa não era ainda uma opção comercial para os artistas de nome. Como até se tornou nos dias de hoje. A gravação independente era uma forma alternativa de circulação da música sem acesso aos meios de comunicação de então. O rádio e a televisão. Dai a ideia de viabilização cultural de

¹⁰³ Localidade no Alto da Tijuca, Rio de Janeiro.

¹⁰⁴ O Vale Encantado faz parte do Alto da Boa Vista, bairro do Rio que fica dentro da Floresta da Tijuca. A comunidade ganhou seu nome de um complexo de condomínios de luxo que se chamariam Vale Encantado, antes de sua construção ter sido interrompida no final dos anos 60. Hoje, apenas um desses condomínios existe, no alto da comunidade. Fonte: site <http://rioonwatch.org.br/?p=14216> acessado em 30/10/2018.

Elcio. Gravar dependia de uma oportunidade financeira, ou de relações entre músicos profissionais cooperados com um estúdio, ao estilo Companhia dos Técnicos, fundado no Rio de Janeiro em 1994. O esquema cooperado de trabalho artístico se tornou comum nos anos noventa, devido às dificuldades de financiamento institucional do Estado. Diversas companhias de dança e teatro se constituíram então, fazendo do trabalho coletivo sua força para furar a barreira do ostracismo.

Em Paraty também houve uma casa do artista independente nos anos 90, como nos conta a bailarina e coreógrafa Vanda Mota no documentário sobre a Cia Dançante Ato de Paraty (2009). Antes de fundar a companhia, Vanda participou do Teatro Espaço, fundado por Marcos e Raquel Ribas em 1985. O ambiente artístico de Paraty propiciou o desenvolvimento de empreendimentos independentes de arte e cultura. José Kleber chegou a fundar o Centro Cultural da Sétima Arte antes de falecer. Com o objetivo colocar a cidade no mapa dos festivais internacional de curtas.

Era o centro cultural sétima arte. Com a intenção de fazer um festival internacional de curtas metragens. O centro cultural ele chegou a inaugurar. Foi uma cerimônia no dia da assinatura do estatuto. A fundação foi no barco do Dorinho. Ele assinou o livro. Eu fui a secretária, porque ele me convidou pra ser a secretária. Então eu fiquei redigindo aquela ata. Aquele livro de registro da fundação. (Entrevista com Nena Gama, Paraty, 2018).

A história da produção do LP Encanto Caiçara está ligada aos eventos realizados na cidade. E aos seus realizadores, que muitas vezes vinham de fora do país. Como ocorreu com Liz Calder, que depois de frequentar muitos anos Paraty, no ano de 2002 idealizou a Festa Literária Internacional de Paraty. Mais adiante trataremos desse momento, por hora falemos do Bill, curador da Fundação Margaret Mee. Ele ainda é o dono do imóvel no centro histórico de Paraty onde foi montada a Casa do Artista Independente nos anos noventa. E se tornou a sede administrativa do Silo Cultural em 2010. Vamos recapitular as fala de Perequê. “Uns caras estavam vindo preparar um grupo, ligado à Margaret Mee nas ações da Eco 92. Fui lá tocar pra eles. Nessa noite eu conheci o Bill (William Searight)”. Estamos então nas vésperas da conferência da ONU sobre biodiversidade. O que acontece é que, apesar da desconfiança de Perequê o Bill...

(...) perguntou quanto? Na época era tudo dólar né. Ah preciso de uns dez mil dólares pra fazer. Ele viaja e na quarta feira seguinte volta para Paraty e diz; olha, ele ia viajar pra Inglaterra, ele falou; você falou que precisava de dez mil dólares, eu trouxe cinco mil dólares pra começar. Independente de orçamento. Falei; que legal! (rindo) Assim vai. Vamos começar e o que faltar a gente completa no caminho. Nesse mesmo fim de semana eu conheço o Sizão Machado que está em Paraty. Tocando lá no bar do Dinho. E a Katia (Kathy) namorava o irmão do Sizão Machado. E a Katia cantava comigo. Falei, pintou uma grana aqui pra gente fazer o disco. E ela, vamos falar com o Sizão. Na

noite que eu falei com o Sizão ele disse; eu topo, eu dirijo, eu faço, eu conheço, eu sei... Sabia mesmo! Então vamos pro Rio. Sizão morava no Rio. Juntei as bagagens. Os cinco mil dólares do Bill e vamos pro Rio! Sizão começa a chamar os amigos dele, a gente entra no estúdio. O Bill vai pra Inglaterra. Eu fico numa casa que o Bill tinha no Jardim Botânico. Fiquei lá um mês. Quando o Bill chegou de viagem eu tinha concluído todas as gravações. Tinha mixado o disco. Tinha feito a capa. A mulher dele desenhou a capa. E nós mandamos pra Sony. Faltavam três mil pra prensar, enfim. Ai o disco estava pronto. O Encanto Caiçara. O meu vinil ficou pronto assim. (Perequê, 2017).

Pouco aventureira essa narração, não é não? Parece uma operação banal na vida de alguém, e não aquele sonho do primeiro livro, da primeira peça, do primeiro filme. Pois é. Mas a memória tem essas manhas. Uma coisa mínima ela torna épica e conquistas importantes, ela reduz ao mais prosaico cotidiano. Foi assim que ficou pronto este documento sobre a cultura caiçara que venho analisando há mais de vinte páginas. Mas vamos seguir adiante.

O caráter independente de uma produção não quer dizer que você realiza um trabalho absolutamente pessoal. Pelo contrário. Muitas vezes teu projeto ideal de obra ou espetáculo é reduzido por contingências materiais, ou simplesmente porque você não tem o tamanho que imaginava ter. Isto sim é aprender o fazer artístico. O aperfeiçoamento constante do ofício de realizar obras nascidas do imaginário, que sempre é social, embora pareça ser tão pessoal.

E pra mim foi um choque horroroso quando eu vi o disco. Eu não queria mostrar pras pessoas. Pra você ter uma ideia eu vim a Paraty com o disco dentro da capa do violão, passei por Angra conversei com meus amigos e não mostrei pra ninguém. Tinha uma frase do Zé Kleber, que eu me sentia uma mãe renegando o filho, porque o Zé Kleber tem um poema que tem uma frase dizendo assim: Sou a alma do que criei e maternalmente cultivo¹⁰⁵(ri). É de uma beleza isso, né? E eu olhava praquele disco e pensava; eu odeio esse disco. Eu não gostava de nada daquilo, você acredita? (rindo sempre). Demorei para assimilar aquilo. Dizer, não, as coisas que a gente faz representam o tamanho em que a gente está. Fazendo as coisas. Vejo o meu tamanho no que penso e faço. (Entrevista de Luis Perequê, 2017).

O LP é um marco para a memória social da vida caiçara em Paraty. Todos os documentos atestam o fato. As escolas e os pesquisadores usam seus versos para falar do meio ambiente, das transformações sociais. Mas não é o que o artista sonhou. Ou não é do tamanho do seu sonho. Talvez essa palavra não seja correta. O sistêmico Elcio com

¹⁰⁵ Quero viver meus caminhos. Toda essa fileira de rua, sólida, real, como lavada por um maremoto. Jazem afogados no domicílio certo, aqueles que certos vivem e se comovem. No mundo, não somente uma cidade. O mundo se repete numa vila de casas em Londres, Paris, algures. (...) Dou a volta à chave – não para encarcerar essas presenças. Destino-me a pensa-las, entender sua música, sua dança. Mas o ritmo se perdeu no espaço e soa nos degraus. Melhor andar. Os caminhos estão aí com suas arvores, água cristalina correndo ao nosso lado. E sou apenas a alma do criei e maternalmente cultivo. Procuro esses caminhos, onde não há esperanças para o meu desejo, nem para minha imagem. Imagem de Agosto. Vertentes do Paraiso1983, S/P. (Poema seguinte ao poema Confissão, já citado no capítulo um).

certeza não gosta dela.

Que sonho? Tenho raiva de sonhador. É um alienado da realidade. O ideal se depura, corrige e constrói caminhos para que um dia isso se realize. A realidade da natureza do universo não é algo subordinado aos nossos desejos, caprichos e satisfações. Você só pode fazer um ideal se realizar gerações depois de tua existência. Para que a fraternidade exista tem que dar soluções. São pra hoje. Preveja as soluções necessárias de amanhã. Eduque teus filhos adequadamente, antevendo o que ele vai ter que enfrentar. (Entrevista com Elcio Rabelo, Rio de Janeiro, 2017).

Então quando nasce o sujeito da história que constrói o Silo Cultural José Kleber, como uma opção para a criação permanente de soluções para a cultura e os artistas em Paraty? Quando se dá a virada que o sistêmico Elcio propõe como missão para depurar um ideal? Antever para enfrentar. Enfrentar a imperfeição do já feito para se afirmar no *dever* e continuar sempre a fazer.

Ai tem o seguinte. Em 93, junto com a Vanda, a gente vai peitar São Paulo. A gente vai morar na casa de um amigo, depois na casa de outro. E depois a gente vai pro sítio do Claudio Prado, em Itapeverica da Serra. E vai trabalhar na rua. Por falta do que fazer. Tocar, a Vanda dançar, *performance* no meio da rua. Basicamente por diversão. E exercitar, porque a questão artística ela não está só na grana, na sobrevivência. Ela tá no exercício. Você tem a necessidade de fazer isso. Não há a possibilidade de eu dizer assim; parei de fazer música. Eu posso parar de fazer música, mas vou me pegar assoviando ideias. Quando você assovia uma ideia pensa, pô eu podia mostrar pra alguém. Olha que legal essa ideia aqui! Você já está fazendo, não tem jeito, é do exercício. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

TOCAR E DANÇAR

Até aqui vimos como a circulação de pessoas e objetos da cultura conformaram os documentos culturais que utilizei com fonte primária da história nesta dissertação. Sempre tenho deixado claro que o objeto disco fala de uma relação social com a música, a dança e a poesia. As três artes do tempo, segundo um modelo de interpretação hegeliano da Arte¹⁰⁶. Pertencem ao tempo, e por isso mesmo são efêmeras, intangíveis, e dependentes do corpo vivo para existir. Mas podem ser registradas em filmes e discos.

Como vimos nas seções anteriores, não foi o disco que afirmou o fazer artístico de Luis Perequê. Foram os encontros com pessoas e objetos da cultura. Objetos vivos na relação com quem os apresenta. Pessoas vivas com seus planos de futuro e lembranças do passado. É no fluxo do tempo que se afirmam as canções do LP Encanto Caiçara. E são esquecidas as canções que o tempo não consagrou, na relação social viva do artista

¹⁰⁶ Em 1912, o intelectual italiano Ricciotto Canudo, propôs no seu Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte que o cinema fosse considerado como a sétima arte, aumentando a lista precedente de Hegel. O filósofo enumera em hierarquia a arquitetura como culminância das artes do espaço, a pintura e a escultura abaixo. A música como o topo das artes do tempo, a dança e a poesia como base. O cinema seria a arte síntese de espaço e tempo. O manifesto de Canudo foi publicado em 1923. (CANUDO, 1995)

com seu público. Eu como historiador recuperei registros que nunca ouvi o cantador interpretar em dez anos de convivência. Quando fui incensá-los como prova de admiração, percebi que o autor preferia que eles continuassem mortos. “Quando você vai realizar, é tão feio, às vezes, a beleza que você pensava. Mas ai finalmente eu fui entendendo que eu tinha que assumir aquele disco.” (Perequê, 2017). A experiência de assumir o disco e enfrentar a carreira de artista se dá através de um novo encontro. “Nesse momento foi quando a Vanda apareceu aqui. Na verdade a primeira coisa que aconteceu aqui foi esse espetáculo que a Vanda fez” (Depoimento de Perequê no filme *Cia Dançante Ato*, 10 anos em Paraty. Bruno Tavares e Mario Grisolli, 2009).

A fundadora da Cia Dançante Ato de Paraty foi Vanda Mota. Que resume assim sua origem “Um dia eu peguei tudo e fui dançar.” (Entrevista oral para preparação do documentário de 2009). No meu esquema de organização dos dados para essa produção anotei o seguinte: *A família, Teresina, Piauí, planos de fazer a faculdade, ser um funcionário público, colocar a dança em segundo plano. Vanda inverte a equação e coloca a dança em primeiro plano e a sobrevivência como uma consequência, subsistir de aulas de dança.* Deu para perceber o tamanho do salto da bailarina.

Largou o curso de letras e partiu para São Paulo onde fez formação com bolsa integral no *Ballett Stagium*. Lá havia na época um núcleo de pesquisa em dança contemporânea, mas fazia aulas de ballet clássico. Sua meta era aperfeiçoar a técnica. Tinha a percepção de que tinha que superar os limites da técnica para poder se dedicar à criação. Assistia, ao mesmo tempo, várias palestras sobre temas correlatos à arte, lia livros de formação sobre arte, cultura, movimentos culturais e temas afins.

“A seleção de bailarinos para a companhia do Ballet Stagium me pareceu uma ratoeira, uma bitolação, um sacrifício inútil. O que me interessava era a apreensão da técnica associada ao entendimento, à ampliação da consciência e expressão do movimento.” (Entrevista oral com Vanda Mota para preparação do documentário de 2009)

Vanda descobre sua linha de conhecimento com Klaus Viana. Cria uma relação com sua metodologia criativa, que se estende a Angel Vianna, com quem realizou intercâmbios e projetos que vêm até os dias de hoje. Voltemos aos anos 90.

A Célia Gouveia me indicou pra fazer um teste para o grupo Contadores de Historias. Eu vim e fiz o teste. Eles iam fazer o primeiro espetáculo com bailarinos. Em janeiro de noventa eu me mudei pra Paraty. Foi a primeira vez que eu vim a Paraty. E fiquei um ano trabalhando com o grupo. A companhia foi pra Nova York, foi pros Estados Unidos na verdade. Era uma companhia de quatro bailarinos. E um deles era o bailarino Jorge Shutz. E nós ficamos em Nova York morando juntos lá. (Depoimento, Doc. 2009).

O par de bailarinos, Vanda e Jorge, são o novo encontro na trajetória artística de Luis Perequê. Muito significativo porque marcam uma afirmação no desempenho do artista com o público. No corpo a corpo das ruas de São Paulo.

E nós fomos pro meio da rua fazer isso. Na rua, fazendo isso, rodando chapéu, junto com Jorge (Shutz), um bailarino que já morreu. Era o cara do escracho, que topava. Cê falava pra ele assim; Jorge sobe naquele portão ali e tira a roupa. Ele ia lá. E não sei o que vai acontecer. Era ótimo porque topava tudo. E empurrava a gente. Em 94, a gente descobre que a secretaria de cultura do estado de São Paulo tinha um projeto chamado arte nas ruas. A gente conheceu uma mulher chamada Iara. Gostou da nossa ideia de misturar música e dança no meio da rua. Cês tão contratados. Uma vez por semana. Cada hora numa praça. Cesta básica total. Toda quarta feira. As veze terça e quinta, meio dia. Meio dia a gente parava na Praça da Sé, Praça do Lido. Às vezes num bairro mais retirado, no meio da rua. Trocava uma roupa rapidamente. Eu com o violão desligado, no grito, falava um poema e parava algumas pessoas. A Vanda aparecia fazendo uma dança junto com o Jorge. Virava um espetáculo... (Perequê, 2017).

É da mistura entre a música e a dança, e da necessidade permanente de criar, que nasce a ideia de construir um espaço cultural. Porque os encontros reforçam as identidades. E as identidades urdem projetos. Em 90 já havia essa intenção. Assim, a bailarina Vanda narra o encontro com seu parceiro Perequê.

Ai foi quando nós nos conhecemos. Montei o meu primeiro espetáculo solo. Que se chamava Tarô. Esse espetáculo foi feito nessa casa (Casa do Bill). Nesse momento o Perequê tinha montado aqui nessa casa um espaço chamado Casa do Artista Independente. E eu era a própria artista independente em Paraty. (Depoimento de Vanda Mota, Doc. 2009).

A vida comum e a prática da arte é que integra progressivamente essas pessoas de origens tão distantes em um projeto de construção cultural. É uma identidade pelo fazer artístico. Cada um traz uma bagagem da estrada, mas é o processo vivo de fazer as coisas acontecerem que põe o Silo Cultural de pé. Realizar as coisas tem sempre dois lados. Partir de uma vida cigana, mambembe de artista de rua, de estrada, como era o paradigma de um Dércio Marques, para a construção de um a estrutura fixa em um lugar social de disputa pela identidade cultural. São coisas diferentes. Cada objetivo cobra seu preço. Com o tempo esse preço é negociado diante de um campo de possibilidades.

“A construção do Silo Cultural tinha um lado de prisão do espírito criativo. O compromisso com o espaço poderia tolher minha liberdade criativa. A imagem que me vinha era de uma porta se fechando, e eu corria para chegar do outro lado antes que ela estivesse totalmente cerrada.” (Entrevista Vanda, preparação do documentário, 2009).

Esta imagem da porta se fechando dá a dimensão do conflito das sensibilidades para estabilizarem um projeto artístico. De um modo amplo, quando falamos em cultura, levamos em conta os cânones do comportamento social. Mas um gesto de realização, um compromisso com a estabilização de uma prática envolvendo a

sociedade é um processo de permanente afirmação. Esta afirmação depende das trocas com a realidade circunstante e presente. Por mais que o passado possa indicar caminhos para o futuro, as negociações com a realidade se dão sempre no presente.

“Ir pra NY foi um contraste pra mim. Mudou minha relação de identidade com meu país e minhas origens culturais. Quando vi uma lata de lixo americana me toquei que toda a fantasia que ela me inspirava numa história em quadrinhos do Tio Patinhas era fruto de uma realidade cultural. Percebi que a fonte da criatividade é nosso próprio meio cultural. Aí o Piauí ganhou um novo valor pra mim e o sentimento de afirmar minha origem bateu fundo. Começou meu interesse pelos arquétipos da condição humana sobre uma ótica cultural comparada. Foi quando comecei a enxergar a carta da sacerdotisa como uma expressão da *rezadeira* nordestina. Interessa-me a afirmação do gênero feminino enquanto arquétipo, daí a construção do espetáculo ‘Kun, o receptivo’, daí o roteiro de ‘Joana Imaginária.’ (Entrevista com Vanda Mota, 2009).

Joana Imaginária, a companheira de Antônio Conselheiro, que produzia imagens de santos, é o projeto artístico que Vanda Mota acalentou até hoje. Quando em um momento específico da nossa história, uma reversão política do imaginário social para a direita. Com a valorização pública da tortura. Com a perseguição a bandidos equiparada a uma anacrônica caça aos comunistas. Vanda sentiu o poder sincrônico das imagens de destruição de Canudos se sobrepondo ao sentido linear da história. E trouxe sua Joana Imaginária para viver sob a ponte de um viaduto urbano contemporâneo, junto aos sem teto, aos sem terra de seu país. O Brasil é a fonte cultural de seu fazer artístico.

AVES E ERVAS

O Silo Cultural produz o segundo álbum solo de Perequê em 2006. O CD Eu Brasileiro. A identidade se ampliou para a nação brasileira. O som é gravado por um argentino residente em Paraty. A música é arranjada por Negão dos Santos. Há marchas de carnaval ao estilo São Luiz do Paraitinga. Há candombes, por influência do músico Jonathan Andreoli do Uruguai. Há canções regravadas do CD Cantos da Mata Atlântica de Dércio. Mas há uma canção em especial que fala da transformação política na visão de mundo do artista. É uma oração, chama-se Ave Maria do Mato. “Amém ó mata mãe, rogai por nós moradores, sem os guardiães naturais”.

A canção começa com um *rubato*, uma forma expressiva da música que retira o ritmo do andamento principal, dando ênfase expressiva às palavras, como em um recitativo. A chamada da oração é para que uma divindade proteja o lugar depois da extinção dos guardiães da natureza. Que são enumerados em uma longa lista de nomes de plantas que produzem urticaria e troncos que guardam formigas. Espinheiros e cipós

que derrubam caminhanes. Insetos e animais venenosos que picam. Tudo parte da biodiversidade do ambiente da mata atlântica.

O recitativo em *rubato* na gravação do disco será substituído posteriormente por um poema inteiro, recitado em shows ao vivo. Inclusive no show de abertura da FLIP 2015. O poema se chama Aves e Ervas. Segundo Perequê o poema pertence a um momento em que “eu entendo realmente que dançou, ali pra mim já está mais claro o que eu estou fazendo politicamente. Já tem uma intenção política na conversa” (Perequê, 2017). Dançou quer dizer que depois da especulação imobiliária, dos grandes projetos turísticos, os parques ambientais são a pá de cal no modo de viver caiçara. Por isso os versos “pseudo-ecologista, com cara de turista, um tipo de inseto que o sistema tem”. Comparando o discurso da preservação com um canto de ave pendurada no tronco das arvores, como o “Urutau no tronco do Pau Brasil”.

O Pau Brasil está presente também na canção título do disco Eu Brasileiro, como metáfora da apropriação das riquezas naturais. “Quem levou o Pau Brasil não fui eu, nem você, ninguém viu”. Na recorrência histórica de fenômenos sociais, Perequê encontra material poético para seguir com seu cancionário sobre as transformações e as permanências no imaginário social brasileiro. Em Pé de Moleque, gravada no CD Luis Perequê ao Vivo, Ubatuba, 2012, aparece a imagem da escravidão como signo de implantação de uma cidade. Sua cidade de Paraty. Nas “pedras redondas pela rua” cantadas por José Kleber em sua Balada de Paraty, Perequê enxerga a marca do trabalho dos “que plantaram este país de negros”. País com características distintas para as três raças formadoras do imaginário mestiço modernista. De “negros fortes, brancos fartos e índios mortos”, nascemos pardos. Carregando um fardo social pesado de “batalhões de ladrões que roubam em nome de Deus, que roubam em nome dos seus, que roubam em nome dos meus, que roubam este país. Triste conclusão”.

O desenvolvimento do trabalho do Silo Cultural se coaduna com uma interpretação da degradação progressiva do espaço social de Paraty. Se essa degradação ocorre em sincronia com a do espaço social brasileiro, Paraty é parte constituinte deste processo. Seu caráter patrimonial de Cidade Histórica é um reflexo da contradição entre um projeto cultural de nação e o processo histórico de construção de uma realidade social. Tudo se condensa em uma relação entre tempo e espaço singular. Em seu centro histórico vemos um passado no casario que pretende ser estático, imóvel, mas que na realidade é fruto de uma construção cultural dinâmica de inversão de capital, ligada a um projeto de desenvolvimento econômico. Que pretendia avançar preservando seu

passado. Gastar em preservação e investir em transformação. Tudo dentro da dinâmica da acumulação. *Time becomes for ever money.*

Mas e o que acontece com a cultura sem economia, de que nos falou Perequê em sua proposta de Defeso Cultural na conversa com Gilberto Gil? O que nos fala disso é seu poema Aves e Ervas, gravado no CD ao vivo de 2012. “Vêm os condomínios com o fascínio do dinheiro e o pescador troca a rede pela colher de pedreiro. Depois só volta na praia de gari ou faxineiro”. Não só as condições sociais de trabalho mudam como o pescador perde seu lugar na praia. E as expressões da cultura? “A cultura é esmagada, como se viu tantas vezes. Trocamos trovas na roça por batuques e farofas, ou silêncio pros burgueses”.

As duas interpretações de cotidiano do turismo estariam assim divididas entre as opções de manter um status social de silêncio, diante do descanso de um a população flutuante com hábitos sociais sofisticados, que pedem paz e tranquilidade no espaço de praia em seu tempo de lazer. E um turismo mais intenso, das camadas sociais interessadas em diversões mais ativas, como batucadas, shows. Ou simplesmente excursões turísticas de farofeiros, que vem em grupos trazendo tudo de suas casas, para passar dois dias de lazer barato fora de seus lugares de trabalho.

“É a mentira do progresso mudando o rumo dos versos. Casa de aves e ervas virando areia e deserto. Os corvos cuidam do resto”. Mas não é feita só de aves de rapina esta história, é feita também de projetos. Parodiando a expressão do professor Diegues, no capítulo dois, falando sobre a música na visão de um marxista, esta dissertação é feita também do lado “ideal do real”. Sobre as ações, disputas e projetos culturais contemporâneos relacionando a Festa Literária e o Silo Cultural em Paraty tratará a conclusão desta história.

CONCLUSÃO DA HISTÓRIA

Em setembro de 2001 é inaugurado o Silo Cultural José Kleber em Paraty. Seu galpão de madeiras centenárias, vindas de um velho paiol de guardar cereais em Minas Gerais, está suspenso sobre pilares de cimento armado capazes de suportar um edifício. Sua localização em planta baixa pode ser vista na foto aérea realizada em 2002, para o Plano Aeroviário do Estado do Rio de Janeiro. A foto demarca a área em volta aeroporto de Paraty, classificado na categoria de Aeroportos Turísticos. Com sua pista de 700m atravessada no sentido sudeste noroeste, do mar para a montanha, o aeródromo de Paraty divide a cidade em dois. Ao norte está a malha urbana em torno do Centro

Histórico. Ao sul os bairros da Ilha das Cobras e Mangueira, margeados pelo rio Mateus Nunes. Do outro lado da margem do rio, indo para o sul, está o galpão do Silo, formando um ângulo de uns trinta graus, na direção sudeste noroeste, com relação à pista. Sua posição também forma uma diagonal com o desenho urbano de uma parte do loteamento Vila Don Pedro, onde está localizado numa esquina da rua D, número 30.

A gente já tinha começado essa ideia de ter um espaço em Paraty. Porque a casa da cultura estava interditada. Eu fui fazer um show lá com a Juliana Caymmi e a Ana Bueno, que é a atual primeira dama, ela tinha virado secretária de cultura na época. A casa da cultura foi interditada porque ia cair. Foi o prefeito Dedé¹⁰⁷ que levantou. Tínhamos conversado sobre a possibilidade de algum terreno, até que o Joãozinho Príncipe (Orleans e Bragança) resolveu vender por um preço barato. (Perequê, 2017).

Ai está o porquê do novo bairro se chamar Don Pedro. O terreno do loteamento pertencia a um herdeiro da Família Real. Na foto aérea de 2002, vemos como a ocupação urbana ainda era incipiente. Se comparada com os bairros da outra margem do rio, Mangueira e Ilha das Cobras a imagem diagonal do Silo parece flutuar fora da ordem do traçado urbanístico. Uma espécie de ocupação imaginária do terreno vendido pelo Príncipe. O Silo traça uma linha paralela ao rio Mateus Nunes, que forma uma diagonal com a pista do aeroporto. A intenção era fazer um acesso ao Silo pelo rio, para trazer o público do Centro Histórico de barco, para ter contato com a ocupação urbana menos conhecida de Paraty. Explicando que essa ocupação também é parte do processo histórico de produção do território de Paraty. Ela é uma consequência da transformação provocada pela estrada Rio Santos. Quem nos fala do espaço urbano de Paraty é Mauro Munhoz, arquiteto e urbanista, fundador da Casa Azul, ONG responsável pela realização da FLIP.

A gente ia para Paraty nesse momento, já no início dos anos noventa, e a gente enxergava esse outro fluxo, que começou com a abertura da estrada. A cidade deixando de ter frente pros corpos d'água, pra natureza. E se voltando para o asfalto. As populações que vieram trabalhar na obra da estrada, urbanizando áreas grandes em volta do centro histórico. E a cidade do século XX, que era a Ilha das Cobras e Mangueira, sendo feita sem aquela sabedoria com que foram feitos os outros territórios. O centro histórico foi produzido de uma maneira. A ocupação das costeiras, da roça, foi feita com outro espírito. Então observar isso era muito chocante. (Fala de Munhoz, no debate sobre Defesa Cultural, Caravana Paraty, São Paulo, 2014).

Como vemos na fala de Munhoz, a questão urbana é o que mais chama sua atenção no momento da consolidação de Paraty como cidade turística nos anos 90. A expansão da malha urbana transforma a característica de toda uma cidade, seu casario

¹⁰⁷ Prefeito de Paraty entre 1997-2000 morreu em 24/03/2016 aos 67 anos. Benedito José Melo da Silva, o Dedé, festeiro em 1997 e 2003. (fonte dossiê do IPHAN – Festa do Divino 2009-2010).

colonial, em uma área urbana delimitada. Um bairro histórico, um centro da cidade. Exatamente como ocorre com grandes capitais muito antigas da Europa e da América. Um lugar dentro da cidade que lembra o passado. Em torno do qual vai se construindo o presente. Vai se produzindo ao longo da história o território cultural contemporâneo. Essa visão de produção territorial cultural é uma interpretação muito recente do processo de ocupação humana de um lugar social. Essa visão reúne as antigas divisões entre as categorias de patrimônio material e imaterial para propor uma ideia de territorialidade dinâmica, que acompanha o fluxo de transformação no tempo. A história, propriamente dita, de um espaço se socializando.

Falando do ano de 96, quando o Perequê estava voltando de uma época em São Paulo, eu conheci o Perequê. O Perequê me chamou a atenção para perceber o que foi a época do Zé Kleber em Paraty, que depois inspirou o Silo Cultural que inaugurou em 2000. Silo Cultural Zé Kleber. Esse momento de Paraty, dos anos sessenta e setenta, quando você tinha uma comunidade, vivendo nessa temporalidade que o Diegues descreveu. Essa coisa cooperativa. Produzindo o seu território de uma maneira muito qualificada. Vivendo como se vivia há cem anos, talvez. E entrando em contato com pessoas como o Diegues. Entrando em contato com pessoas de repertório muito diversificado. Artistas, intelectuais que foram pra Paraty. (Fala de Munhoz, São Paulo, 2014)

O histórico da socialização de distintas gerações em um lugar é uma das narrativas que revela a circularidade da cultura, que viemos tratando em vários aspectos desta dissertação. Esta narrativa também está presente na fala de Munhoz. Para ilustrar esse processo de transformação na malha urbana, ele também faz uso da memória social de Paraty, descrevendo a formação artística de outro personagem ligado à rede de sociabilidade do poeta José Kleber. A relação entre Djanira e Julinho Paraty. Um artista plástico e diretor de arte para cinema, muito amigo do diretor Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, que trabalhou com Julinho em seu filme *O Princípio do Prazer* (1979).

O Júlio Paraty é um exemplo incrível. Pintor importante. Um artista plástico. Ele aprendeu a pintar com a Djanira. Pintura modernista. Que tinha uma casa em Paraty. O pai dele era encanador. Estava fazendo um serviço na casa da Djanira. Ele pintava com a maquiagem da mãe. Não tinha loja de pintura em Paraty naquela época. A Djanira viu aquilo e chamou ele e começou a ensinar a fazer aquarela. Então Paraty criou um amálgama cultural muito singular. (Fala de Munhoz, São Paulo, 2014)

A maneira fragmentária da narrativa oral de Munhoz reflete o caráter de um processo de circulação cultural. Não é uma forma linear de narrativa, mas uma espécie de sobreposição de identidades com práticas sociais. Pintura modernista, serviço de encanador, maquiagem da mãe, fazer aquarela. A colagem propõe vários movimentos de distinção e identidade para chegar à “amálgama cultural muito singular” da qual fala Munhoz. Esta complexidade da trajetória no tempo e no espaço social é que parece

singular ao diretor presidente da Associação Casa Azul que produz a FLIP em Paraty. Ela é válida tanto para sujeitos individuais como para agências coletivas na história que analisamos sobre a relação entre a Festa Literária e o Silo Cultural. Isto pode ser mais bem entendido na questão da apropriação e transformação nas festas tradicionais.

Muitas delas, como a Procissão do Fogaréu, a Festa de Santa Rita estavam sendo recuperadas. E a maneira como existia uma ligação entre as comunidades costeiras, a roça e a praça da matriz. A Festa do Divino, que as bandeiras vão pra roça, vem pra praça. É uma maneira de se apropriar do território que era muito forte. Muito valiosa. Na nossa experiência de formação de espaço público, de arquitetura, de construção de cidade, isso era uma coisa muito interessante nesse momento. (Munhoz, 2014).

Como vimos no capítulo dois, a tradição de circular as bandeiras na Festa do Divino, da cidade para a roça sofreu um “ajuste introduzido em 1981 por sugestão de Diüner José de Melo” (Souza, 1994, P. 183). A festa de Santa Rita era uma das principais querelas entre o Patrimônio Nacional e a comunidade local. Visto que após a reforma da igreja pelo IPHAN, o prédio se transformou em um Museu de Arte Sacra, administrado pela autarquia federal. Marina Mello e Souza narra alguns conflitos envolvendo a Festa de Santa Rita. Segundo a autora, após a conclusão da obra de restauração do IPHAN, a Festa de Santa Rita só fora retomada em 1984, por iniciativa de José Claudio Araujo, então secretário de turismo e cultura. Com a intenção dos membros da comunidade local de realizar a festa segundo a tradição. A época de sua realização, em julho, época de férias escolares, acabou por consolidá-la como mais uma ocasião para o afluxo de turistas. Mas no início dos anos noventa, como já indicamos na questão ortográfica do nome da cidade, mais uma vez se manifestou o dissenso entre o Patrimônio Nacional e as práticas sociais da comunidade local.

Para 1991 estava programada uma palestra sobre as irmandades de Parati (SIC) a cargo da diretora do Museu de Arte Sacra e do responsável do SPHAN em Paraty, que acabou não acontecendo, aparentemente devido a um desentendimento com as senhoras mais atuantes na igreja e que cantam no coral. Elas parecem ter criado um clima hostil e não ficaram para o evento, dando por encerradas as atividades do dia e deixando expositores atônitos e sem plateia, numa demonstração que nem sempre as relações entre os órgãos de preservação e a comunidade são cordatas. (SOUZA, 1994, P. 194).

É importante destacar que as relações, cordatas ou não, são parte da disputa pela legitimidade de um valor social ligado às tradições permanentemente reinventadas do lugar. Não se trata de ser mais ou menos autêntico, no sentido formal do termo, cujo antônimo seria falso. Mas sim de estar pactuada, como direito legítimo da comunidade, a reivindicação de poder sobre o uso de seu território cultural. Uma relação sempre viva. Se Paraty tem um valor artístico e histórico para o Brasil e o mundo, este valor é

negociado com o direito local de uso e posse das tradições culturais. A pesquisa de Mariana Priester para o mestrado do IPHAN, 2015, Olhares sobre o bairro histórico de Paraty, também traz indicações sobre essas disputas no imaginário social da cidade. Disputas entre o patrimônio e seus significados, inclusive com relação à FLIP.

Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), que vai projetar novamente a cidade no cenário cultural nacional e internacional. Se a Festa Literária vem para “salvar” Paraty, a cidade descobre valores para disputar o protagonismo de sua significação frente ao evento organizado a partir de São Paulo. Fica clara, portanto, a relação ambígua entre os de dentro, que possuem a tradição, e os de fora, que percebem Paraty como um espaço a ser ocupado e significado. (PRIESTER, 2015, P. 135).

Essa relação entre o espaço e o significado se constrói no tempo de produção de sua história, no *devoir* do lugar. Mas o núcleo mais poderoso de atuação cultural estava ligado à cidade, não à roça. O empuxo de apropriação do imaginário partiu do lugar social mais valorizado pelo Patrimônio Histórico e Artístico, que tombou a cidade nos anos 60, para chegar ao patrimônio natural, envolvendo os parques e as áreas preservadas, que se consolidou nos anos 90. São dois fenômenos de apropriação territorial do espaço de reprodução social das culturas. O da cidade pertencia aos *paratienses*, e a área rural às comunidades tradicionais caiçaras, quilombolas e indígenas, mesmo que estes últimos sejam fruto dos deslocamentos mais recentes de grupos sociais no território nacional. Não sendo lembrados como nativos do lugar. Pelo menos, não na memória social contemporânea de Paraty.

E agora voltei pra Paraty (2008). Trinta e tantos anos depois. Estou aqui há oito anos. E acho que Paraty tá melhor por um lado, mas bem pior por outro. Hoje eu vejo muito Índio em Paraty. Dizem que eles são daqui, mas quando eu morei aqui não tinha índio não. Naquela época não tinha Índio em Paraty-mirim. Foi importado, colocado ai e jogado às traças que nem mendigo. Não deram respaldo para ter algum tipo de dignidade para trabalhar em vez de ficar pedindo na rua. Oi tio dá um trocado. (Depoimento de Gê, artesão morador do final dos anos 60, virada dos 70. Paraty, 2008)

Os indígenas de Paraty demoram a se integrar na disputa coletiva por direitos patrimoniais. Só muito recentemente tornaram-se parte de um Fórum de Comunidades Tradicionais de Paraty, Angra dos Reis e Ubatuba, um lugar de ação política de afrodescendentes, grupos de cultura indígena e de vida comunitária caiçara. Em comum, eles têm a disputa contemporânea pelo direito a um território. Espaço onde o cultura, ou seja, a reprodução e transformação de suas práticas e representações sociais, seu jeito de viver, possa acontecer.

As manifestações culturais, como o caso da ciranda, por exemplo, é outra arena de disputa por legitimidade patrimonial. A ciranda, até hoje é vista por alguns

paratienses como uma manifestação particular de Paraty, não uma prática comum de todo o território cultural que compõe a região caiçara. O registro imaterial do Fandango no IPHAN em 2012, não inclui o território cultural de Paraty. Está delimitado pela pesquisa do Museu Vivo do Fandango.

A Associação Cultural Caburé foi responsável pelo início dos trabalhos, tendo contado com a colaboração de mais de trezentos fandangeiros. Em 2002, esboçou o projeto do Museu Vivo do Fandango, com “a ideia de organização [...] não como um edifício, mas como um território, articulando ampla rede de personagens, famílias e localidades [...]” nos Estados de São Paulo (municípios de Cananéia e Iguape) e do Paraná (municípios de Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba). (Pimentel; Pereira; Corrêa, 2011: 9); em 2004, o projeto foi aprovado pelo “Programa Petrobrás Cultural”; e, em 2005, foi certificado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura. (DIEGUES & COELHO, 2013, P.85).

E não há consenso atualmente de que, integrar a ciranda de Paraty ao registro imaterial do Fandango Caiçara seja um desejo de todos os *paratienses*. De qualquer forma, a cultura caiçara sim foi integrada no rol das atrações turísticas da cidade.

Isto eu pude constatar no início de minha participação como produtor musical, vindo de fora, trabalhando com os agentes locais da cultura. Em 2007, na Festa de Santa Rita eu estava presente assistindo uma apresentação do grupo Ciranda Elétrica. A praça em frente à igreja estava lotada de gente e barraquinhas, com um grande palco montado pela prefeitura em frente à fachada da igreja. Era um som de show de *roquenrou*. E a audiência dançava aos comandos do grupo, como numa grande festa popular de rua. O grupo me passou o registro em MD (mini disc, uma mídia digital) para que eu tentasse melhorar o som no meu estúdio no Rio. Trabalhei com os compressores de dinâmica sobre o volume sonoro, como se trabalha nas gravações de rock, e consegui um resultado que equilibrasse o peso do som da banda com as vozes. No começo do registro, enquanto o som do cavaquinho de Maguinho, captado pela eletricidade ligada ao sistema de som, dava o ritmo harmônico da introdução, a voz da frente de Leandro chamava:

Centro Histórico, Cajaíba, Praia do Sono, Trindade, Mamanguá. Vamos chegando, vamos chegando. Fazer uma ciranda bonita, uma festa legal. Viva Santa Rita! Fechando ai a Festa de Santa Rita. Maravilha! É o seguinte – Ciranda Elétrica, movimento cultural, conscientização ambiental. Cultura é tudo! Ideia, ideologia, vamos mandar. Vamos manter. Valorização cultural. A ideia é o seguinte (começa o canto em coro) Se a loucura é pura, o ritmo mistura (...) (Ciranda Elétrica, Paraty, julho de 2007. Transcrição minha).

A convocação para unir o centro histórico e as comunidades da costeira está claramente explicitada nesta espécie de monólogo ao pé do ouvido da cultura caiçara.

Como fizera Chico Science em 1994¹⁰⁸, com o movimento mangue beat, Ciranda Elétrica convoca a coletividade a se apropriar de sua cultura através da mistura. Mistura do gênero tradicional com as novas composições. Mistura do som elétrico com as percussões dos pandeiros. Mistura de todas as culturas. “Vamos mandar, vamos manter”. Com a força dos locais para mostrar aos globais a festa do século XXI na Praça de Santa Rita em Paraty.

A Ciranda Elétrica iria participar como representante de Paraty no II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara em Guaraqueçaba, PR, julho de 2008. Encontro onde foi entregue a documentação para o registro do Fandango Caiçara ao IPHAN. Mas o grupo acabou não comparecendo. Pablo e Leandro, membros articuladores do grupo, iriam fazer logo depois uma viagem com a documentarista Manu Sobral até Paranaguá, PR. Eles se encontrariam com Leonildo Pereira na localidade de Rio dos Patos, quase fronteira entre São Paulo e Paraná.

Leonildo toca fandango com a família Pereira. Alguns irmãos moram no Ariri, como o fabuloso rabequista Zé Pereira, que toca sua rabeça como se fosse um violoncelo. Sobre o encontro de Guaraqueçaba em 2008, Zé Pereira dá seu testemunho à pesquisadora Carmem Lúcia.

Tinha uma escuna que ia pegando os grupo do Ariri, do Marujá, Vila Fátima, tudo essas parte pra lá, tudo em Guaraqueçaba. Era bonito, muito! Brincadeira... Tinha gente que a gente nem conhecia de um monte de lugar, tinha gente de Juréia, Iguape que a gente nunca viu. Eu, principalmente, nunca vi essa gente, e aí em Guaraqueçaba, a gente era tudo amigo, eh,eh. Tudo era amigo da gente! Essa festa lá era bom por causa disso, nem a polícia não tinha. Acho que era umas mil e quinhentas pessoas. E não tinha nem polícia porque era tudo fandangueiro, não tinha como brigar com ninguém. Bebida, porre, você não via. Bebia, claro, cataia essas coisas, mas com certo limite. Bonito! (...) Eu falei com todo esse pessoal que eu queria ver, e não conhecia, muito amigo. Choravam até... É verdade, nós chorava assim, muito bom, demais. E ficava muito alegre e queria combinar de se encontrar... A gente nunca teve na vida isso de se encontrar, os fandangueiro assim. Muito bom! (Entrevista História de Vida Apud: RODRIGUES, 2013, P. 134).

No documentário de Manu Sobral, Teu Canto de Praia, que fez parte de minha curadoria de vídeos para a Caravana Paraty, 2014, no Rio de Janeiro e em São Paulo, há uma conversa entre Pablo e Leandro da Ciranda Elétrica de Paraty com Leonildo do

¹⁰⁸ Refiro-me à faixa 1 do álbum Da Lama Ao Caos, Chico Science & Nação Zumbi, 1994. Label: Chaos Recordings – 850.224/2-464476. “Modernizar o passado é uma evolução musical”. Assim começa ao som dos tambores o recitativo de Chico. Esta produção é um marco de um momento de transição da indústria fonográfica entre o vinil e o CD. Também é um momento de afirmação da fusão entre o rock brasileiro e a música regional de raiz. Por essa linha se consagrou um dos maiores artistas contemporâneos da música brasileira; Lenine. Que em 1993, com o percussionista Marcos Suzano, lançou o CD independente Olho de peixe, parceria com o selo Velas – 11-V018, gravadora criada em 1991 pelo compositor Vitor Martins.

Fandango do Ariri sobre o que é ser caiçara. Leonildo diz: “Essa palavra caiçara, nós vamos ver no dicionário, porque dizem que todas as palavras que tem tão lá. Então nós vamos ver se diz que todas essas pessoas que vivem aqui são caiçaras” (transcrição minha). Leonildo diz que a família não é originária de Rio dos Patos, ele veio morar ali. E aprendeu a cultura caiçara, aprendeu a dar o fandango, como uma cultura da roça. Mas o lugar de saber para certificar se eles são caiçaras está na palavra, no dicionário. A legitimidade na apropriação dos significados das palavras também é uma característica da circulação da cultura. O dicionário é um avatar coletivo do que vale. Vale o escrito.

O documentário contou com a pesquisa de Antonio Moura e argumento de André Sobral. Há uma cartela escrita bem significativa dos produtores do filme dizendo.

Este filme relaciona dois extremos possíveis do universo “caiçara” (entre aspas no texto). A população tradicional em áreas de proteção ambiental. E a população do pequeno centro urbano voltado para o turismo regional e ecológico. Em ambos os casos a música tradicional, repaginada ou não, oscila entre um tênue foco de resistência cultural genuína e o estigma do produto cultural folclórico destinado “à venda” (entre aspas no texto) para turistas urbanos e para alguns grupos neo-hippies ou eco ativistas. (Doc. Meu Canto de Praia, 2008).

Os produtores separam duas instâncias de legitimidade, com certa hierarquia. Genuíno, quase um sinônimo de autêntico, é a resistência “tênue” dos moradores das áreas de proteção ambiental. Representados pela cultura musical caiçara. Fora deste ambiente, esta música carrega um estigma. O estigma do folclore. Vilhena (1997) já alertava para o imaginário social contemporâneo amplo, mas basicamente negativo do folclore. Citando um texto da professora Maria Laura Cavalcanti de 1987.

Ilustre político e sociólogo, em seminário às vésperas da implantação da Nova República, alertando que se a sociedade civil não se organizasse com relação à área cultural “Talvez apenas nos deixassem preservar o folclore”; a de um carnavalesco, negando boatos acerca das excentricidades de seu comportamento, dizendo “isso é folclore”; a de um prefeito do interior, elogiando a existência de certos traços específicos de uma festa religiosa local, afirmando que “isto sim é que é folclore!”; e, por fim, a de uma técnica do Ministério da Cultura, ridicularizando a tentativa de tombamento de “uma porca e seus porquinhos”, que seriam valorizados em certa cidade, dizendo que aquilo era assunto para o Instituto Nacional de Folclore. (Apud: VILHENA, 1997, P. 65).

O interesse por um produto do folclore teria um valor anacrônico para uma categoria de imaginário do passado, hippies, ou válida para uma categoria do presente, eco ativistas. Basicamente seria um objeto morto, valorizado por uma minoria. É estranha essa interpretação, porque na Praça de Santa Rita, um ano antes do documentário, uma quantidade imensa de pessoas dançava com vitalidade surpreendente a ciranda de Paraty “repaginada”. Não parecia uma cultura morta, nem a

fala de Leandro uma resistência tênue. Parecia uma ideologia de resistência social viva. Há uma racionalização que se contrapõem ao fenômeno de identidade que vi naquele dia. Porque será? Estariam os integrantes da Ciranda Elétrica apenas surfando uma onda de popularidade efêmera? Não haveria futuro naquele projeto de reviver as tradições? Ou são escolhas diferentes que os sujeitos e coletivos fazem para narrar às circunstâncias culturais da história?

Segundo Jaques Le Goff (1990) os historiadores do contemporâneo, do tempo presente, tem uma desvantagem em relação aos que estudam história antiga. Eles ignoram o que acontece depois. A história contemporânea difere da história das épocas anteriores. Só podemos jogar racionalmente com a reflexão por contraste e semelhança, entre escolhas e memórias em disputa no presente diante de situações contemporâneas análogas.

Uma história ilustrativa dessas escolhas contemporâneas narrada num tempo presente está na entrevista de Negão dos Santos.

Vou contar essa história. O Roberto de Oliveira, depois do festival (anos 80), nós vamos tentar fazer uma jogada aqui com um cara que manja, que era o André Midani. Dai montou um show em São Luiz do Paraitinga. No Mercado. E nesse dia ele não pode ir. Dai ele montou outro show em Aparecida. Fizemos o show. O André viu, gostou. Veio conversar com a gente. Olha, gostei. A gente tá pra abrir um selo, se não me engano era Selo Rodeio, que a Warner ia abrir. Pra vocês começarem isso com a gente vocês vão ser o primeiro, e único, grupo sertanejo do Brasil. Mas tinha essa Obra do Pai. A mais nova (das irmãs do Grupo Paranga) tinha treze anos mais o menos. Que era a Nena. E o Piu devia estar com uns dezoito, dezenove anos. A gente não tinha a maturidade profissional pra dizer a gente faz isso e depois coloca Elpídio, pode ser? Mas não, a gente disse; Não pode tocar (cantarola) - *Você, tarararam, me convidou pra passear*. Não?! (o produtor respondeu) Mas dai não. É sertanejo! Na verdade foi quando começou esse sertanejo Chitãozinho e Chororó. Essa foi a proposta. E a gente, não é que recusou, por um lado graças a deus que nós fizemos isso, por que hoje Elpídio é mais Elpídio do que na época. Depois dessa história fomos pro Lira Paulistana. (Entrevista de Negão dos Santos, Lagoinha, SL Paraitinga, 2018).

De certa forma minha presença na Festa de Santa Rita em 2007 representava esse protótipo do produtor de fora para a Ciranda Elétrica. Eles me perguntaram qual era a fórmula. Mas eu disse pra eles que na cultura da cidade deles, a ciranda já estava consagrada, eles podiam tocar a vida inteira. E virar mestres. Como Negão dos Santos é hoje no carnaval de marchinhas de São Luiz do Paraitinga. Mas a Ciranda Elétrica queria ser pop. Para isso, eu falei, tem que melhorar muito. Tem que ser profissional para poder concorrer com Nação Zumbi. A banda de Chico Science, que após a sua morte em fevereiro de 1997, segue o caminho da fusão com o rock pesado, fazendo parceria com o grupo Sepultura, um ícone do *Death* ou do *Trash Metal* brasileiro.

A autenticidade não é o suficiente para concorrer no mercado do entretenimento. O produtor quer o carisma dos artistas, não apenas sua representatividade cultural. Isso ele até inventa através da publicidade, da propaganda, do marketing. Ou como diria o sistêmico Elcio Rabelo, da feitiçaria do mercado.

Nos anos setenta, o sistema descobriu a maneira de corroer aquele movimento incontrolável. Que era o marketing. A feitiçaria do marketing. Marketing em profundidade, psicológico, psiquiátrico, etc. Foi fácil. Porque ninguém estava preparado. Todo mundo era inocente. Primeiro você afoga a parada numa divulgação. Tem loja pra ser hippie. Depois você começa a criar factoides culturais. O sonho acabou e coisa e tal. Você começa a criar uma sugestão mental que conforme a sociedade absorve, a maioria usa num formato externo. (Entrevista com Elcio Rabelo, 2017).

Segundo a psicóloga e pesquisadora de ciência política Sônia Maria Guedes Gondim o marketing político se utiliza de um conjunto de técnicas, cruzando informações quantitativas e qualitativas, incluindo entrevistas em profundidade, onde o pesquisador trabalha com o fluxo inconsciente do discurso do entrevistado, para saber qual a sua visão de mundo e poder mapear, em sua faixa social organizada em categorias espaciais, as escolhas que ele faria diante de certas mensagens propostas pela comunicação social.

O marketing político surgiu em 1952 e pode ser definido como um conjunto de técnicas e procedimentos cujo objetivo é avaliar aspectos psicológicos do eleitorado, visando embasar estratégias para aumentar a aceitação do candidato junto à população. Basicamente centra-se: i) na imagem dos candidatos, dos partidos políticos e dos adversários, ii) nos aspectos psicológicos dos eleitores e, por fim, iii) no acompanhamento de todo o processo eleitoral, intervindo de modo ativo conforme os objetivos pretendidos (Figueiredo, 2000, Apud, GONDIM, 2001, P.2).

Então a relação entre as festas tradicionais e o marketing é uma das formas contemporâneas de controle da cidade sobre práticas sociais de um tempo rural. Um tempo anterior que vai se modificando no imaginário social em transformação de Paraty. As apropriações no tempo presente são inevitáveis, mas assim como a ciranda se eletrifica, a folia se mistura a outras tradições culturais. Como é o caso de uma canção de Perequê sobre outra manifestação recuperada na tradição da Semana Santa de Paraty; A Procissão do Fogaréu. Abolida durante um período, devido inclusive ao perigo de incêndio no casario preservado, a celebração do Senhor Morto é o momento simbólico que marca a morte de Jesus no fim da Sexta Feira Santa.

A letra de Perequê diz assim; “Já vai saindo a Procissão do Fogaréu. Anunciando que hoje é Sexta Feira Santa. Rogai por nós Mãe de Deus, rogai por nós, pois mataram o filho teu, e da dor nasceu a luz do Salvador”. Esta é a segunda parte da canção, e foi interpretada por Daniela Lasalvia na FLIP, 2015. Esta parte é

acompanhada por uma levada de Folia, com um ritmo primo da congada, a batida sincopada apoiada em contratempo na caixa, tambor ou adufo. Mas, a primeira parte é dedicada aos violeiros do Rio Comprido da Jureia. Mais precisamente aos foliões da Cachoeira do Guilherme. Destaco em particular o nome de Pradel Martins¹⁰⁹, violeiro e cantor de folia e fandango, marido de Dona Paula, filha de Sátiro Tavares¹¹⁰ líder espírita da comunidade dos *Tavaranos* no coração da Reserva Biológica de Jureia – Itatins, SP.

A pesquisadora Teresa Mello, em artigo publicado na Enciclopédia Caiçara, nos conta que a comunidade foi fundada por Henrique Tavares, um médico homeopata Kardecista, que no início do século XX leva um grupo de seguidores para morar na mata atlântica, para fugir das perseguições e acusações de charlatanice dos agentes sociais de saúde do Vale do Ribeira. Como Henrique era muito respeitado pela liderança espiritual e pelos saberes curativos, nem o delegado de polícia local se metia com ele cidade, mas os fiscais dos órgãos de saúde vinham de fora. Por isso, ao fundar a comunidade dos *Tavaranos* trouxe da cidade o ritual sincrético em torno de uma mesa espírita para o mato. A mesa, que reúne iconografias distintas, é ocupada por livros de espiritismo, um sino, um relógio que marca o tempo simbólico da evolução, já que segundo a doutrina espírita, o espírito não para de evoluir nem depois da morte. As flores e a água da cachoeira ficam em vasos transparentes. E ao centro da mesa, iluminada por velas, está uma imagem do padroeiro daquele lugar e de sua principal festa comunitária; São Miguel Arcanjo.

Le Goff, estudioso das tradições medievais europeias, nos informa que era no “fim do Verão em que se cobra o essencial do imposto senhorial sobre as colheitas. A grande data do "prazo" é São Miguel (29 de setembro), às vezes substituída por São Martinho no Inverno (11 de novembro)” (Le Goff, 1964, Apud: *ibid.*, 1990, P. 495). Então 29 de setembro é a data da Festa de São Miguel Arcanjo, na comunidade espírita “tavarana” da Cachoeira do Guilherme. Na festa dança-se um fandango passadinho, após a celebração espírita em torno da mesa. O encontro serve de ocasião também para batizar os recém-nascidos da região que comparecem aos dois dias de festa. O fandango

¹⁰⁹ “Acontece que a parte religiosa, pra começar, ela vem da força de vontade, né? Que tudo tem sua religião, ele segue conforme a vontade dele pede. É que nem se sentar pra comer, tá com fome, enche a barriga, tá com sede, bebe água, tá com vontade de tomar café: se gosta de amargoso, não tempera, se gosta de doce, tempera. A religião é a mesma coisa”. (Depoimento de Pradel Martins, Apud. MELLO, 2005, 327/328).

¹¹⁰ “Deus quer distração, é Deus que manda, pra gente não ficar imaginando bobeira. É porque a bobeira aniquila a gente. E a distração traz paz”. (Depoimento Sátiro Tavares, Apud: *Ibid.* P. 330).

é iniciado por uma Alvorada de São Gonçalo¹¹¹. Neste sincretismo entre o espiritismo e o imaginário dos santos se dá o *passadinho*, porque na festa é interdito *baile de dama*¹¹².

Em 2008, ocorreu uma das últimas reuniões dessa tradição, houve um batizado. Para fortalecer a cerimônia em torno da mesa, à qual estávamos presentes eu e Perequê, inverti as cordas de um velho violão Ovation de nylon, para que Perequê, canhoto, pudesse entoar durante a cerimônia, a primeira parte da canção Procissão do Fogaréu. Era a parte dedicada àquela comunidade. “Rio Comprido da Jureia, eu vim cumprir meu juramento, de fazer meus cumprimentos no altar de São Miguel. Ah meu São Miguel Arcanjo ilumina esse terreiro e esses anjos violeiros que a folia vem do céu”. Assim foi que a tradição de Paraty dialogou com a da comunidade caiçara do Coração da Jureia. Como é conhecida até hoje a comunidade *tavarana* pelos moradores daquela região.

As trocas na circulação da cultura são ricas em trânsitos e disputas. Alguns são legitimadores de uma nova ordem do tempo histórico. Outras querem fortalecer práticas culturais de outro tempo. Reivindicando um direito de permanência. Mas mesmo estes agentes, como Dona Paula, sabem que o tempo muda as coisas. Kardecista, Dona Paula crê na evolução, como transparece em sua fala no documentário, *Viola Peregrina*, 2006. “Não tem mais inocente. Já sabe o que é meio ambiente”. Como lembra a fala do professor Diegues, o discurso e as tradições circulam através do tempo, nos lugares da história, e formam as identidades.

Historicamente se você vê ali na região da Zona da Mata eu acho que a gente podia falar em camponeses. Até porque antes do golpe existiam as Ligas Camponesas e a gente tem que respeitar essa tradição. Mas na Amazônia e aqui, eu não via porque chamar essas comunidades de camponesas. Até porque eu acho que o elemento essencial é a questão da identidade deles. Como é que se constitui essa identidade, porque eles estavam até numa fase anterior. Eles não se chamavam em muitos casos, nem às vezes de caiçaras. Isso foi um contágio. (Entrevista com Antonio Diegues, Iguape, SP, 2018).

Cada cultura tem seus próprios termos. O termo evolução tem um sentido teleológico combatido pela história, como uma apropriação dos mitos judaico-cristãos. Para Dona Paula, o tempo da inocência, anterior ao do meio ambiente, faz parte de seu

¹¹¹ “Fandango não pertence à religião, mas eles aparelharam o fandango para a religião nossa, o que era de mal do fandango, na maior parte eles afastaram. Eles tiraram a bebida, eles tiraram tanto modelo que tinha, eles trouxeram a Alvorada de São Gonçalo... Eles deixaram tudo bem arrumadinho”. (Depoimento Sátiro Tavares, Apud: Ibid., P. 330).

¹¹² Os mais velhos da comunidade nos dão conta que antigamente todos sabiam dançar o *passadinho* ou *cocha-corda* e outras danças: *catira*, *batido*, *faxineira*, *tirana grande*, *recortado*, *jacaré*, *pica-pau* e *sirindi*. Mas a coreografia e o ritmo se perderam no tempo. Restou o *passadinho* que em comum com as outras tem o fato de não ser *baile-de-dama* ou *baile-garrado*. (MELLO, 2005, P. 333).

imaginário social. A alma aprende. Já para o professor Diegues, um cientista, a identidade caiçara foi apropriada por contágio. Um termo biomédico indicando transmissão de doença de uma pessoa para a outra, por contato direto ou indireto. O cientista fala como um médico, mesmo quando quer falar de um contato cultural do imaginário, da identidade. São expressões e palavras na circulação dos significados. A Festa Literária e o Silo Cultural tem essa relação mutua de expressão e identidade em sua “evolução” por “contágio”.

Em 2004 ou 2005, não sei, numa FLIP, a gente fazendo já as ideias paralelas junto com a OFF FLIP. A gente traz algumas manifestações de Ubatuba, de Cananeia, e vem o Diegues também, como escritor da cultura caiçara falar com a gente, o Junior que é do grupo Elos (grupo que projeta a arquitetura do Silo), o Dauro (líder comunitário da Jureia, SP) acho que já tava nisso. E nesse momento a gente sacou que era importante criar a Rede de Cultura Caiçara (SIC). Pra que se pudesse criar o mesmo discurso da cultura caiçara de Paraty, Ubatuba, Cananeia, ou seja, Baía da Ilha Grande até Paranaguá. A gente criou essa rede que nunca foi legalizada como entidade, apesar de ser reconhecida pelo Ministério do Meio Ambiente. Era uma coisa que qualquer pessoa podia dizer eu sou a rede aqui. Ela funciona. Têm encontros, reuniões. (Entrevista com Perequê, Pedras Azuis, Paraty, 2017).

Então uma rede social de encontros e reuniões a partir de um movimento OFF FLIP, ou seja fora da FLIP, ou paralelo à FLIP, se organiza para expandir o espaço de circulação de uma proposta de fortalecimento da identidade cultural caiçara. Apoiada pela instituição ambiental do Estado. Na verdade por membros da instituição, mais do que por numa política pública estabilizada. Membros que realizavam projetos institucionais ligados às comunidades tradicionais, como Anna Cecília Cortines, Secretária Técnica Adjunta do PDA/MMA¹¹³, que assina a Ata da Reunião para Criação da Rede Caiçara de Cultura, Silo Cultural, Paraty, RJ, 03 de abril de 2005.

Note-se que é Caiçara de Cultura, não de Cultura Caiçara como Perequê falou na entrevista transcrita acima. Isso porque sua companheira na fundação do Silo Cultural, Vanda Mota, chamou a atenção para o fato de que ela não era caiçara, mas do sertão do Piauí. Mas ela fazia parte da rede de valorização cultural daquela identidade. Tanto que em 2005, realizando um trabalho voluntário no CIEP com adolescentes, sua companhia de dança, reduzida a três jovens, Ananda, Simone, que estava desde o início, e Ariane, formaram a base do grupo de adolescentes que veio a participar da primeira montagem

¹¹³ SUBPROGRAMA PROJETOS DEMONSTRATIVOS – PDA. Realiza em 2007, chamada para os componentes de ações de conservação da Mata Atlântica. A chamada disponibilizava recursos para o apoio financeiro a projetos de geração de conhecimento em redes que contribuíssem para a construção e o aperfeiçoamento de políticas públicas de conservação e uso social sustentável da biodiversidade na Mata Atlântica.

de Casa de Farinha. Um espetáculo de dança que descreve a transformação social do mundo caiçara. E circulou por várias cidades do litoral caiçara ente 2006 e 2009.

A opção de formar a rede é uma forma de permitir que os laços de sociabilidade fortaleçam a participação cultural e política em favor da identidade caiçara. Expandindo o conhecimento sobre a história cultural dessas comunidades. É um projeto de transformação para “avançar” sem perder a referência cultural do passado. É um Projeto Missão, como já analisara Vilhena (1997), propondo um engajamento semelhante ao do movimento folclórico brasileiro.

Um engajamento pela identidade com a cultura. Cultura ligada a um território, uma nação caiçara, como diz Perequê a Diegues no documentário que produzi em Iguape em 2011. Onde durante um evento chamado Revelando São Paulo (já citado no capítulo dois), Diegues diz a Perequê que falou com o organizador do evento, Toninho Macedo, “porque não chama o pessoal de Paraty? Ah, por que não é São Paulo! E dai?” ao que Perequê responde, “por isso que a gente tá querendo criar a nação caiçara, para acabar com essas fronteiras”.

As fronteiras da cultura são imaginárias. Não podem ser determinadas por coordenadas matemáticas, ou fotografias de um satélite. Nenhuma cultura é pura. Tudo é mistura, com já cantava a Ciranda Elétrica. Mas o problema da identidade é exatamente o contraponto disto. É a distinção. A questão política da diferença. Eu digo que sou, afirmando que o outro não é. Essa questão chave para a cultura, a alteridade, está na origem da própria metodologia da ciência chamada Antropologia. Voltar-se para estudar o outro a partir dos valores dele. É uma coisa bastante complexa. Por isso a complexidade é o valor supremo da ciência antropológica.

O que provoca desentendimentos com um sentido mais positivo da ciência, que deseja afirmar a verdade acima das coisas mundanas. A verdade fixa. A terra é redonda. Acusa-se então a antropologia de relativismo cultural. De falta de discernimento sobre o que é certo e comprovável cientificamente, e o que é errado, falacioso ou mistificador. É que a discussão da cultura, como já intuía Mário de Andrade, não é sobre a verdade, acima das coisas do mundo, mas sobre a legitimidade das disputas simbólicas pelo poder político de criar, fazer, inventar o mundo que os seres da cultura habitam.

Em matéria de crença, dizia eu, o essencial é crêr; aquilo que se crê é absolutamente indiferente (...). A ciência é exatamente o contrário; o essencial não é o saber, mas o objeto, a qualidade e a exatidão do saber. Assim, pode-se disputar a ciência porque é possível retificá-la, entende-la e limitá-la. (GOETHE, Poesia e Verdade, 1986, P. 462).

A Festa Literária e o Silo Cultural tem esse elo de missão ou projeto de mundo. Um projeto sempre retificado e limitado. Propõe encontros entre as pessoas, para uma troca em presença, característica cultural de festas ou festivais, nas culturas rurais ou urbanas. O que ocorre com qualquer cultura moderna, como a científica, artística ou desportiva. Meetings seria a palavra em inglês. “Os escritores levam vidas muito solitárias. Depois que terminam seus livros, eles querem encontrar outros autores, que conhecem apenas pelos livros, e seus leitores”. (Entrevista de Liz Calder, O Estado de São Paulo. Reproduzida na matéria “Editora inglesa organiza festival literário em Paraty”. O Farol, Paraty, junho de 2002, P.11).

Mas as festas ou festivais recuperam uma cultura histórica. Um sentido ritual de calendário de celebração dos valores sociais. Valores como o saber intelectual, a literatura, a arte. Formas culturais com história própria na modernidade, que não se resumem a um evento feito para comprar e vender produtos. Embora estejam atravessados pelos processos de legitimação do mercado editorial, turístico e por diversos interesses. Inclusive realizando o trânsito entre saberes institucionalizados, que se deslocam em função das condições materiais e simbólicas do tempo histórico.

Eu estou colocando isso, pra falar que a gente teve que sair da área que a gente iniciou. Que é a área da arquitetura, da produção do território e do urbanismo da cidade. E a gente teve naquele momento que inventar um processo que se realizasse num prazo mais curto. Com uma quantidade de recursos menor. Mas que completasse um ciclo completo. A gente saiu do território físico e foi para o território da dimensão cultural da literatura. A mesma temporalidade que a literatura precisa para ser criada é a temporalidade que o Perequê está falando. Por isso que se encaixa. Uma coisa importante, a FLIP não é uma manifestação do mercado editorial. Ela não é a feira do livro. Ela é literária. É da literatura, da criação. Desse exercício que tem a mesma temporalidade do que a gente está falando aqui. É o exercício de ler e escrever. Não existe um bom escritor. Existe alguém que tem esse tempo para ler com qualidade. Depois que aprende a ler com qualidade, ele pode escrever alguma coisa que tenha relevância. A leitura é o respeito mutuo. O tempo da convivência que o Perequê fala. (Fala de Munhoz, no debate sobre Defeso Cultural, Caravana Paraty, São Paulo, 2014).

Foi dado um sentido de movimento ao patrimônio material, historicamente ligado à arquitetura de um Augusto Silva Telles, ou ao urbanismo de um Lúcio Costa, que foram membros atuantes na construção de um imaginário do espaço social da nação brasileira. O patrimônio - pedra, cal, madeira e barro¹¹⁴ - finalmente retornou à dinâmica da história. Começou a participar do fluxo vivo e cambiante da cultura imaterial que o

¹¹⁴ AT - e dentro do IPHAN, ficaram dois caminhos, um que defendia as referências culturais, a visão do antropólogo, caminhando para o patrimônio imaterial, e outra, que se mantinha ainda presa à questão do monumento, de pedra e cal, barro e madeira, não?

AST - Não, não tinha essas coisas não. Havia o seguinte, havia o pessoal mais antiquado – vamos chamar assim – preso à visão inicial, que tinha um desprezo pela construção de barro, de favela. (Entrevista de Augusto da Silva Telles a Analucia Thompson, Apud: IPHAN, 2010, P 121).

produz e destrói. Onde a cultura do convívio entre os saberes, nem sempre cordato, é pactuada nas instâncias de produção dos recursos da vida. Moradia, ferramentas, transportes. E as festas criam e celebram os tempos da humanidade e da natureza.

A grande transformação na história do lugar tornou esses saberes dependentes da disputa pelos recursos provenientes da acumulação de riqueza, do desenvolvimento econômico. Cujos projetos de infraestrutura terminaram, sem querer, por desembocar numa circulação de pessoas e coisas da cultura. Foi então que aprender e ensinar apareceu no circuito das trocas culturais como resultado do encontro de alteridades. Uma visão da diversidade cultural envolvendo as noções de humanidade e natureza. Noções abstratas no conceito, mas muito reais na prática. Mas a transformação, sem as distinções sociais fixas do cotidiano, obriga cada grupo de pessoas que faz o movimento do saber a lidar com esta alteridade fundamental. O outro humano. O outro ambiente. E as trocas propiciam novas visões da vida comum.

Como aquela em que Perequê chamou de envolvimento sustentável a vida social na roça, em oposição ao desenvolvimento das pessoas com a chegada da estrada. Quem transmitiu essa imagem do real para outros sujeitos do conhecimento foi o Engenheiro Florestal, Ph.D., Professor do Departamento de Ciências Florestais da ESALQ/USP, então Presidente da Sociedade Brasileira de Etnobiologia, Virgílio Viana. Em um trabalho apresentado no Seminário Alternativas de Manejo Sustentável dos Recursos Naturais, Vale do Ribeira, realizado no período de 15 a 19/6/99, na Ilha Comprida. Será uma longa citação, porque acredito que seja a mais completa tradução da cosmovisão da transformação no modo de vida caiçara, descrito no conjunto das canções de Luis Perequê. Do disco Encanto Caiçara (1992) ao CD Pé de Moleque (2018).

Envolver, aliás, é a antítese de desenvolver. Está o conceito de “desenvolvimento” equivocado? Cabe aí uma reflexão, que pode ser subsidiada com base numa perspectiva caiçara sobre o real significado do des-envolvimento (SIC). A formulação original dessa crítica ao desenvolvimento foi feita por um artista caiçara de Paraty, chamado Perequê. Para o caiçara de Paraty, a chegada da estrada Rio-Santos nos anos 70 significou o começo da era do desenvolvimento. Até então, há alguns séculos, as populações caiçaras tinham uma vida muito adaptada às características das florestas, rios e mares das suas regiões. Era uma vida intensamente envolvida com a natureza. Logo pela manhã, às 4 ou 5 da madrugada, dependendo da maré e da lua, saía-se para pescar ou mariscar. No meio da manhã, depois do café, trabalhava-se na roça. Depois do almoço era hora de pescar ou continuar o trabalho na roça.

Dependendo do dia, era a vez de fazer farinha; ir à mata retirar madeira para fazer canoa, remo, etc; sair para caçar e colher plantas medicinais; ou organizar atividades culturais tradicionais. Era um calendário de atividades muito intenso, de muito trabalho, desconhecido pela maior parte das pessoas dos centros urbanos. Com a chegada da Rio-Santos, chegou o des-envolvimento. O caiçara, assediado por turistas deslumbrados pela pureza e beleza de suas terras, não resistiu à tentação e trocou seus

terrenos por um “monte de dinheiro”. Depois de alguns anos na cidade, o dinheiro se mostrou pouco e fugaz, e chegou a dor da fome, a tristeza da pobreza, a angústia da prostituição e marginalização dos filhos, e a saudade da terra natal. Chegou também o conhecimento sobre o que era des-envolver. (VIANA, 1999, P. 242).

Se o *des-envolvimento* social do caiçara com o seu meio ambiente foi inevitável, que alternativas lhe restam para se envolver com a sociedade da indústria cultural? Porque Paraty não é um polo de agronegócio, ou uma região de exploração de minérios, se bem que com o *Pré-Sal* pode vir a tornar-se uma plataforma de suporte para a indústria mundial do petróleo. Mas aqui não tratamos de futurologia, apenas da história. A indústria que se instalou em Paraty foi a indústria do ócio legitimado. O lazer. Quem vai a Paraty quer se divertir, descansar. Só quem mora lá é que tem que trabalhar. Trabalhar com a safra do turismo. Temporada e baixa temporada. Para os negócios é melhor que não haja baixa temporada. Então trabalhar o tempo todo atendendo os visitantes.

E para atender aos moradores do lugar o que foi feito? Muito pouco. Paraty careceu de todos os serviços básicos. Do saneamento à saúde. Durante muito tempo a população esteve dependente do hospital da Praia Brava, feito para a Eletronuclear. Saneamento básico da estrutura urbana crescente, água tratada, só quando o consórcio privado “Águas de Paraty iniciou, em abril de 2014, as atividades na cidade”.

No mesmo mês, a empresa começou o trabalho de cloração da água nas captações de Pedra Branca e Caboclo, diminuindo o índice de internação hospitalar decorrente de gastroenterite. A campanha de cadastramento dos clientes teve início em junho deste ano. Fonte: Site <https://www.grupoaguasdobrasil.com.br/paraty/a-concessionaria/nossa-historia>. Acessado em 27/11/2018.

E a cultura? Bem, do ponto de vista escolar, a maior revolução no ensino é lembrada como sendo a do período de Darcy Ribeiro a frente da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro.

Eu era diretora do CIEP em 88. Foi ano da nova constituição. Eu implantei a educação ambiental como matéria curricular. A gente começou a formar. Porque o Tarsso, meu marido, ele trabalhava lá no Parque de Picinguaba. Parque Estadual da Serra do Mar, ligado à Secretaria de Meio Ambiente do Estado de São Paulo. Ele abria portas pra capacitar os professores lá do CIEP. Pipoca, Vander, Rosali. Toda uma turma que passou ser ativista na área ambiental. Eles passaram por essa formação. Porque realmente a gente tinha o Darcy Ribeiro como secretário estadual de educação. E fez toda a diferença. Eu cheguei a trabalhar no CIEP quando tinha um material didático como eu nunca vi na minha vida. (Entrevista de Nena Gama, Paraty, 2018).

Mas uma cidade com a intenção de ser referência do turismo cultural, precisa ter uma dinâmica de produção para sua identidade. Como o Recife tem o frevo e o maracatu, Salvador seus terreiros e blocos afros, Campina Grande seu cordel e o São

João, Rio de Janeiro suas escolas de samba. Em fim, seu imaginário ligando a cultura e a produção de identidade. Para vender? Sim, mas para vender com identidade. Senão vira balneário. Lugar onde a cultura não circula. Lugar onde só tem o vazio do ócio. Além de todos os problemas sociais.

O processo econômico é entrópico. Isso é uma coisa clara de ver. Você vai para Caraguatatuba, que está no mesmo caminho que Paraty está indo. Algumas décadas mais avançado, porque o asfalto chegou em Caraguatatuba nos anos 40, 50. E o asfalto chegou em Paraty em 1974. Esses 30, 40 anos de diferença fazem de Caraguatatuba a cidade com os maiores índices de violência do estado de São Paulo por habitante. Por quê? Porque essa produção de território pra veraneio é uma economia entrópica. E não gera o recurso para você fazer as políticas públicas de habitação, de educação, saúde, saneamento que o território criado para o veraneio demanda. É uma coisa direta. Aqui somos todos da área cultural, mas vamos fazer um raciocínio na área do outro, da economia. Mesmo na área da economia isso não se sustenta. Eu acho que essa é a questão. A gente vive isso de uma maneira muito forte. (Fala de Munhoz, Defeso Cultural, São Paulo, 2014).

Foi por chegar a essa conclusão na lida política com a cultura, que Luis Perequê propôs na Mesa José Kleber na FLIP de 2010 o conceito de Defeso Cultural. Uma estratégia de salvaguarda patrimonial da cultura sem economia. Ou seja, o investimento direto na formação e reprodução das práticas sociais de identidade. Para que a cultura, com sua diversidade, possa enfrentar a indústria cultural, como sua tendência a homogeneização dos circuitos de entretenimento. Para que Paraty não se torne uma cidade dormitório de trabalhadores a serviço de turismo. Mas um lugar que mantenha sua tradição rebelde e criativa trazida na memória desde seu poeta José Kleber. A tradição rural festiva das danças populares como a ciranda. A tradição de ensino diferenciado como propunham Themilton Tavares e Luis Rebelo. E finalmente uma cidade com sua história social e ambiental preservada por instituições do patrimônio como o seu próprio Instituto Histórico e Artístico de Paraty.

A Festa Literária e o Silo Cultural são dois lados da mesma moeda cultural de troca. Paraty sempre negociou com o mundo. Nem sempre os mesmos e legitimados negócios. O tráfico negreiro, por exemplo, faz parte de sua história. Deve ser narrado e até encenado, para que o imaginário social não esqueça que negócios não são apenas negócios. São moralmente, culturalmente e socialmente questionáveis.

Uma filmagem que teve aqui, já nos anos oitenta. O Beco (bar de Clélia) abriu no final de 79. Em 1980 veio essa filmagem do Chico Rei. Esse filme foi um babado cara. Inclusive foi maldito, porque ficou anos e anos pra ser editado. Os caras gastaram uma fortuna com uma coprodução franco-germânica, uma coisa assim. E a história era do Chico Rei. E trouxeram duzentos negros. Pegaram a dedo. No Brasil inteiro. Uns bonitos, uns cabeça. (...)Teve um dia na filmagem, nunca me esqueço, que eu fui ver lá no cais, ali naquele mercado do cais. Eles isolaram aquela área, não deixaram ninguém

passar, só da filmagem, e era um desembarque de um navio negreiro. E o Ricardão¹¹⁵ (compositor popular) era um desses negros dessa filmagem. Uns dois metros de altura. Lindo. Um negão mesmo, daqueles longilíneos, uma figura. E estava lá no cais a cena do desembarque, aqueles negros todos belíssimos, de tanga. Uma tangona grande. Com corrente no pescoço e nos pés. Os brancos nessa cena eram só os feitores. Eram três. Os vendedores de escravos. Mauricio do Vale, e não eu lembro dos outros. E aquilo ali, menino, eu tava vendo fora de um cordão de isolamento. Cara, você acredita que eu chorei. Que baixou uma coisa tão pesada ali. Sabe quando você percebe que os caras não esqueceram. (Depoimento de Clélia, artesã e dona de restaurante. Paraty, 2008).

Então não esquecer é uma tarefa importante, mas desde que se possa trabalhar o imaginário coletivo da superação. Porque não é a memória que retém o passado, mas as condições reais de reprodução da sociedade. Se você não encarar a realidade, e trabalhar pela sua transformação, ela fica ali te cobrando o preço. Se as condições de apropriação do território móvel da cultura causam tanto incomodo, a ponto de desqualificarem a memória de um filósofo e diplomata como Sérgio Paulo Rouanet, é porque há uma disputa pela legitimidade do imaginário social encobrando outros interesses. Quais são os interesses? Eles são legítimos também?

É importante destacar que por sua mobilidade e circulação a cultura não tem um referencial fixo. Nem na história, nem nas outras interpretações das realidades circunstantes e presentes. A cultura literalmente flui nas trocas entre iguais e diferentes. Por causa da aceleração desses fluxos, através da comunicação de signos da cultura, a chamada pós-modernidade perdeu a impressão de estabilidade que a cultura pretendia oferecer sobre o mundo real. Hoje parece que os fenômenos de interpretação perderam o centro imaginário que os estabilizava. Dando ao real, diverso e mutante, uma qualidade mais estável do que os significados atribuídos a cada momento aos fenômenos sociais. A estabilidade do funcionamento do veículo de comunicação é mais certa do que o fluxo cultural da informação. O devir está literalmente numa linha do tempo que não para e cada lugar é um mapa que vem de um satélite do espaço sideral.

Se há chão imaginário sob nossos pés e veículos que nos conduzem, tênis nos colocam para correr junto com os celulares que marcam o tempo e o espaço de nossa *performance*. Não há matéria para transformar com nossas mãos, mas fluxos de energia movimentando o cérebro, em tarefas organizadas por sistemas de informação. Tudo tem que ser revisto e corrigido, como já dizia o sistêmico Elcio. Mas não temos a noção

¹¹⁵ *Santa Efigênia é um palco, é um papo é um altar (cantarola). Santa Efigênia, minha lira perdura por lá. Em Vila Rica, pequena e rica, naná do ouro, tanananan foi buscar. Na mina da Encardideira, lutando preso em coleira, conseguiu se alforriar.* Isso era do Ricardão, essa música. (Pausa e longo silêncio). (Fala cantada de Clélia, Paraty, 2008)

exata das respostas aos nossos projetos propostos. Nem das escolhas feitas pelos outros. Contudo, a estrutura nos mantém cotidianamente. Estáveis na imperfeita organização do mercado, na precariedade de imensas redes interdependentes de insumos gerando uma infinidade de produtos para o consumo. E vamos levando quase a mesma vida em todos os cantos do planeta. Embora os cientistas sociais insistam nas diferenças de classes.

Parece que de fato, só o imaginário social da cultura ainda nos diferencia. Como em uma Arca de Noé, o tempo presente nos oferece a ilusão de que estamos todos no mesmo barco. Mas é claro, existem os que estão caindo do barco e se afogando na travessia do mar mediterrâneo. Vindos da África para a Europa. Teremos chegado ao lugar social da história que Raul Seixas apontou no seu baião *As Aventuras De Raul Seixas Na Cidade De Thor*, tocado no show ao vivo de Brasília, em 1974?

A civilização se tornou tão complicada
Que ficou frágil como um computador
Que se uma criança descobrir
O calcanhar de Aquiles
Com um só palito para o motor.

É uma cosmovisão bem diferente do humanismo chamado de romântico que conta um poeta da virada do século XVIII para o XIX.

E, se no curso de nossa vida vemos ser cumpridas por outros as coisas para as quais nos inclinava outrora uma vocação a que tivemos que renunciar, como tantos outros, então desperta em nós este belo pensamento; que só a humanidade inteira é o verdadeiro homem, e o indivíduo, para ser feliz e contente, deve ter coragem de sentir-se dentro do conjunto. (GOETHE, *Poesia e Verdade*, 1986, P. 300).

Entre os pequenos documentários gravados no II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, em Guaraqueçaba, PR em 2008. Há uma montagem que eu dei o nome de *Despedida*. Porque é assim que terminam todos os bailes de fandango e ciranda. Com uma Tontinha, ou uma *Despedida*, onde os cantadores falam os nomes de quem fez a festa. Exaltam suas qualidades, ou fazem brincadeiras com seus defeitos. É a sociabilidade da brincadeira e dos brincantes.

Pois o filme começa com uma cena no cais de Guaraqueçaba. Os barcos se alinham para levar os participantes de volta às suas localidades. Uns mais para o sul, na Ilha do Valadares, depois de Paranaguá. Outros no sentido contrário, voltando para São Paulo. O Ariri, a Ilha do Cardoso, Cananeia e Iguape. Narrei assim esta despedida em meu diário de turista aprendiz.

27 de julho de 2008. Domingo
o encontro vai terminando. a bandeira entrou na igreja e ouvimos o canto triste em tom maior. nós aqui sentados na praça esperando pro último rango na casa

paroquial. os grupos vão se reunir no barco "Lua Cheia" vamos voltar pra cananeia pelo canal do varadouro - ariri - ilha do cardoso. tudo de volta no andamento lento da embarcação. tocando fandango. ouvindo os mais velhos. brincando com a produção do IPEC. o encontro será narrado de memória. o que vai criar toda uma fantasia sobre o que ocorreu. será uma aventura literária? ou será um diário imaginário. na partida vou dar a despedida. entre pandeiros e bionce.

Vamos deixar Guaraqueçaba. No porto o caos. Todos se abraçam em despedida. O fim com fandango gritos e muita celebração. Depois do filme despedida. Todos se espalham pelo teto do barco. O sol esquenta na baía de Paranaguá. Seu vento frio. Seus morros. Serras e matas. E o “homem deitado” uma espécie de caraça local. Meninas pegando sol. Homens curtindo a lombra. Lá embaixo o fandango e a cataia. Aqui em cima o melhor da jornada. Paranaguá. Baía. Guaraqueçaba cultura nossa. Brasil. Portugal. Miscigenação. O ronco surdo do barco nos afastando do litoral. Crianças na frente. Adultos atrás e os velhos e as famílias locais em alegre reunião nas cabines. Foi bonita a festa, pá. Fiquei contente ainda guardo uma semente nalgun canto de jardim. Levo essa sensação buarquiana. O baile, impressão número um, o encontro, os mestres, o Zé Pereira e sua rabeça maravilhosa. A turma de Cananeia. Fernando, Cleber, Fabi. Os grandes malucos, artesãos José Marques e Amir. As meninas “primas”. As mulheres primordiais. Glória, mãe de Dani Gramani, a Rejane, paraíba arretada. As jovens, Daniele nossa monitora, adolescente flor, beleza de Guaraqueçaba. A Pati, a Gi, quase namoradas. Meu bozinho azul. Os produtores, engajados amantes da cultura. Joana, Alexandre, Eduardo, os apoiadores, Carol, Taiana. Que coisa linda foi esse encontro. Reflito – a vida desses recantos escuros da mata atlântica esperando os dias de festa, com gosto redobrado pro que é “pouco do bom”. Tempo certo de plantio, tempo certo de colheita. Fé do povo e diversão. Vamos aprendendo a reaprender a atitude de ser humano. As leis que regem o amor, a harmonia do encontro, levado por muitos instrumentos que tocam como que um ritmo que embala a vida do povo e marca a estação e as horas. Tudo o que a espécie faz. Intervalos de comida, bebida e a mente feita veículo da tradição. Mas não precisa beber, basta pegar carona, o resto a vida traz. Traz com esforço e prazer misturados num só coctail da vida do caiçara. Ehhh Paraná! Ao ver esse povo feliz com a festa toda sinto uma enorme potência de vida pra realizar. Não questiono o sentido, rio o riso solto diante da contradição. Viver é questão de agora, conhecer a dimensão do tempo espaço local e o valor da tradição. Não tem que tentar preservar, resgatar ou arquivar tem que aprender a curtir, oportuno e ímpar gosto pelo encontrar. Se a vida é lidar e andar o encontro é meta a alcançar. Não é pouco trabalho nem é grande a retribuição, mas o valor é inestimável em força vital em amor e emoção. Feliz retorna esta “nau” barco do mar de dentro, através do canal pra cidade. Vou cheio de acolhimento. (Diário de viagem de Bruno Tavares).

No cais de Cananeia, ainda ensaiamos todos, o último baile do encontro. Animados pelo Grupo de São Paulo Bagre. Eu dancei com Glória, viúva do rabequista José Eduardo Gramani (1944-1998). Sobre quem falam os versos de Carlos Rodrigues Brandão, feitos para o amigo poucos dias depois de haver partido; “carregava sapos na algebeira, e nos cabelos pendurava borboletas” (Faixa 7, do CD Os Nomes, 2008, voz Josino Medina).

Mas enquanto o nosso barco se afastava dos cais de Guaraqueçaba, para a longa jornada de nove horas rumo a Cananeia, os organizadores da festa que ficaram no cais gritaram sua senha em código de reconhecimento para os que partiam; *Toca Raul!* E Fernando respondeu de cá. *Toca Raul!*

Eu penso hoje, cá com meus botões, Mário de Andrade também se chamava Raul. Mas isso são histórias para outras narrativas sobre as identidades brasileiras.

Fim

Discos e CDs

BRANDÃO, Carlos; MARQUES, Dércio e MEDINA, Jovino. **Os Nomes**. Borda da Mata, MG, 2008. 1 CD. (51 min).

CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO. **Ciranda de Paraty**. Rio de Janeiro. MEC, Departamento de Assuntos Culturais, FUNARTE, Secretaria de Educação e Cultura RJ – Departamento de Cultura, agosto 1976. 1 disco, (11min 44seg). Mono. CDFB – 011.

CIRANDA ELÉTRICA. **Festa de Santa Rita (2007)**. Paraty. Gravação ao vivo. Master do Tocastudio, Rio de Janeiro, 28/08/2007. 2 CDs. Cirandas (42 min). Composições da Ciranda Elétrica (36 min. 35 seg.).

D'ALESSIO, Vito. **Dias de Caiçara, música**. São Paulo. Dialeto Latin American Documentary, 2009. 2 CDs. Tradição; os últimos mestres (76 min 08 seg); Influências; novos olhares (49 min 28 seg).

FARIAS, Vital. **Sagas Brasileiras**. LP. Araponga/Lança/Polygram. Rio de Janeiro, 1982. 1 disco (38 min). Catálogo. 6328 493

KLEBER, José. **Serenata em Paraty**. São Paulo. RCA, 1967/1969. 1 disco. (14 min).

KLEBER, José. **Canções e Poemas**. Paraty. Independente. Sem data. 1 CD. (39 min 31 seg.).

LENINE & SUZANO. **Olho de peixe**. Rio de Janeiro. Velas, 1993. 1 CD. (39 min).

MARCOLINO, Antonio. **Doze gravações de cirandas em cassete**. Sem data. Duas fitas cassete UX 60 Sony. Type II High Bias. Duração total: 1h 05min. Acervo de Nena Gama, Paraty. Material digitalizado no Tocastudio, Rio de Janeiro, em 7/12/2018.

MARQUES, Dércio. **Dércio Marques. Pinhão na Amarração (Canto de amarração)**. Rio de Janeiro. Copacabana, 1980. 1 disco. (7min 16 seg.). Estéreo. CS 1897.

MARQUES, Dércio. **Fulejo**. Rio de Janeiro. Copacabana, 1983. 1 disco. (41min). Estéreo. COELP 41828.

MARQUES, Dércio. **Segredos Vegetais**. São Paulo. Independente, 1986 (1988). 2 discos. (75min). Estéreo. 803.640 (B e C).

MARQUES, Dércio. **Cantigas de abraçar. Um almanaque musical de Dércio Marques**. São Paulo. Independente, 1999. 2 CDs. (75min). Estéreo, DMCD06-1/2.

MARQUES, Dércio e Doroty. **Cantos da Mata Atlântica**. Independente, 1999 (2000). 1. CD. (68min 36seg). Estéreo, DMCD 010.

MARQUES, Doroty. **Show gravado na Sala FUNARTE Guiomar Novaes**. São Paulo. Acervo Sonoro da FUNARTE, 1981. 1 Fita Scotch 211 Standard – 1/4trk, 3 ¾ ips – Transcrita em 07/03/2006. 2 CDs. (58 min 46 seg.); (61 min 22 seg.). Estéreo.

MARQUES, Doroty. **Erva Cidreira**. Discos Marcus Pereira, 1980. 1. disco. (37min 28seg). Estéreo, MPL 5427.

MARQUES, Doroty. **Semente**. Discos Marcus Pereira, 1978. 1. disco. (38min 38seg). Estéreo, MPL 9384.

MUSEU VIVO DO FANDANGO. **Museu Vivo do Fandango**. Associação Cultural Caburé. 2003/2004. 2 CDs, São Paulo (73 min 34 seg.); Paraná (73 min 30 seg.).

OS CAIÇARAS. **Os caiçaras, ciranda de Paraty**. Paraty, RJ. Silo Cultural, 2012. 1 CD. (43 min 42 seg).

OS SETE UNIDOS. **Grupo de ciranda de Paraty**. Paraty, RJ. Silo Cultural, sem data. 1 CD. (58 min 52 seg).

PEREQUEAÇU, Luiz. **Encanto Caiçara**. Rio de Janeiro. Via Cult, 1992. 1 disco, (35min 34seg). Estéreo/Mono. 100.839.

PEREQUÊ, Luis. **Eu brasileiro**. Paraty. Silo Cultural, 2006. 1 CD. (35 min 16 seg) .

PEREQUÊ, Luis. **Tô brincando**. Rio de Janeiro. Silo Cultural, 2010. 1 CD (36 min 40 seg.).

PEREQUÊ, Luis. **Luis Perequê ao vivo**. Ubatuba. SP. Silo Cultural, agosto de 2012. 1 CD. (47 min 36 seg.).

PEREQUÊ, Luis. **Pé de Moleque**. Rio de Janeiro. SESC/Silo Cultural, 2018. 1 CD. (?)

SCIENE, Chico. **Da Lama Ao Caos**, Chico Science & Nação Zumbi, 1994. Label: Chaos Recordings – 850.224/2-464476. 1 CD. (50 min).

SEIXAS, Raul. **Se o rádio não toca**. Brasília (1974). Eldorado. 584.072, 1994. 1 CD. (51min 38 seg).

TAVARES, Themilton et. ali. **Carnaval 1979 Paraty**. Paraty, Independente, 1979. 1 disco (8 min).

THE DISCOTECA COLLECTION. Trechos da **Missão Folclórica de Mário de Andrade** (1938), editado nos Estados Unidos pelo Endangered Music Project-Library of Congress em 1997. Rykodisc – RCD 10403 1 CD.

Documentos audiovisuais.

.II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara. Quando ocorre a entrega do pedido de tombamento do fandango ao IPHAN. Pequenos registros de apresentações folclóricas. Palestra de Luis Perequê; mesa Modas Tradicionais e Novas Composições. Mestre Bonifácio do Quilombo de Iguape falando de toques de rabeça. Registro da viagem de barco recolhendo participantes do encontro nas comunidades que ficam entre Cananéia, SP e Guaraqueçaba, PR. 24 a 27 de julho de 2008. Arquivos audiovisuais AVI. Total Duration: 01:29:49:00

DIEGUES, A. Carlos; PIMENTEL, Alexandre; TAVARES; Bruno e PEREQUÊ, Luis. Caravana Cultural Paraty - Debate. **Defeso Cultural**. CCBB. Rio de Janeiro, 08 de agosto de 2013. 1arquivo de áudio. 44 min.

DIEGUES, A. Carlos; MUNHOZ, Mauro; TAVARES, Bruno e PEREQUÊ, Luis. Caravana

Cultural Paraty - Debate. **Defeso Cultural**. Centro Cultural Vergueiro. São Paulo, 01 de janeiro de 2014. 1 arquivo de áudio. 2h 38 min.

DIEGUES, A.; PIMENTEL, A.; PEREQUÊ, L.; PRADO, D.; SANTOS, R. **Cultura e Território**. Debate. XIII Festa literária internacional de Paraty. Paraty, RJ, em 02 de julho de 2016. 1 arquivo de áudio WAVE. (149 min 07 seg.)

Documento do III encontro da Rede Caiçara de Cultura. Encontro das comunidades tradicionais do território de Paraty. Debate sobre áreas de proteção ambiental, a nova categorização do Parque da Juatinga. Participação de comunidades indígenas, quilombolas e caiçaras. Festa da vitória jurídica pelo direito de posse do Tio Maneco na praia do Martins de Sá. Almoço comunitário. Ciranda das comunidades com seu Dito e a Ciranda dos Sete Unidos. Apresentação do Jongo do Campinho da Independência. Silo Cultural. Rua Dr. Samuel Costa 12, Centro Histórico de Paraty, RJ, 06-07-2013. Arquivos audiovisuais MPEG (51 min) e (41 min).

PEREQUÊ, Luis ; PIMENTEL, Alexandre e TAVARES, Bruno. **Defeso Cultural**, debate. Documento do III encontro da rede caiçara de cultura. Silo Cultural. Rua Dr. Samuel Costa 12, Centro Histórico de Paraty, RJ, 05-07-2013 1 arquivo audiovisual MPEG. (48 min).

PEREQUÊ, Luis e VALE, Rubinho. Caravana Cultural Paraty - Bate papo. **Defeso cultural**. Circulação musica na Estrada Real. Do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais até Paraty. Silo Cultural. Paraty RJ, 25 novembro 2014. 1 arquivo audiovisual. 5 min

PEREQUÊ, Luis. **Estação Brincadeira**. Programa infantil da Radio Nacional apresentado pelas crianças Rafa Ferreira, Gabi Souza e Thales Martorelli juntos dos artistas Jujuba e Ana Nogueira. Mistura de biografia e formação cultural na infância na roça - brincadeiras. Flip 2015. Paraty, RJ, 06-07-2015. 1 arquivo audiovisual. (12 min).

PEREQUÊ, Luis. Onde o artista fala de sua identificação com **Mário de Andrade**. Rádios MEC AM Rio, MEC AM Brasília e MEC FM, O programa foi transmitido ao vivo da praça da matriz durante a XIII FLIP em Paraty, RJ, 02-07-2015. Entrevista ao jornalista Jansem Campos. (28 min).

PEREQUÊ, Luis e MIRANDA, Marlui. Músicas e falas. Projeto Terra, Acorda e Prosa. Tema: **Amálgama, contexto, cultura e resistência**. SESC Sorocaba, SP. 25-10-2015. 1 arquivo audiovisual MPEG. (79 min).

PEREQUÊ, Luís (Paraty/, RJ), CLEBER, Chiquinho (Cananéia, SP), PEREIRA, Mestre Zé (Cananéia, SP), GATO, Mário (Ubatuba, SP). Rede Caiçara de Cultura. **Apresentação do projeto Violas e Rabecas**. Sobrado do Porto, Ubatuba, SP, 31-10-2015. 1 arquivo audiovisual MPEG. (68 min.).

Documentos bibliográficos referidos

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Obras Completas de Mário de Andrade*. 19 Volumes. Livraria Martins Editora. Rio de Janeiro e São Paulo, 1955.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro. Simões Editora, 1958. Carta do ano de 1926. P. 142-146.

ASSIS, Machado de. “*O Alienista*”, In: Machado de Assis *Obra Completa*, Volume II. Editora Nova Aguilar. Rio de Janeiro, 1997.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. A nheengatu from the left bank of Amazonas. *Translated by Daniels. Illustrations by Oswaldo Goeldi (woodcuts), Poty Lazzarotto, Flávio de Carvalho (back; cover of first edition, 1931)*. Translation fights cultural narcissism. Acessado; 21/10/2018.

CANUDO, Ricciotto. *Manifeste dès Sept Arts*. Marselha. Seguiet, 1995, pp 7-15

CASCUDO, Luís da Câmara. *Prefácio de Cobra-Norato*. Em: Lendas Brasileiras. Primeira edição digital. São Paulo. Global Editora, 2015.

FRADE, Cásia.(Coordenadora). *Cantos do folclore fluminense*. Rio de Janeiro. Presença Edições. Secretaria de Estado de Ciência e Cultura, Departamento de Cultura, INEPAC/ Divisão de folclore, 1986.

FRENETTE, Marco. *Os Caiçaras Contam – textos e seleção de depoimentos*. São Paulo, editores Renato Rovai e Marco Frenette. Publisher Brasil, 2000.

FREIRE, J. (Zezito). *Crônicas de Paraty*. Petrópolis, RJ, Samaúma Editora e Gráfica Tribuna de Petrópolis, 2002.

GABRIEL, Eleonora. *Tarituba, um lugar com muitas conchas*. In: Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.117-36, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Memórias*. Poesia e Verdade, volume II. Brasília. Editora UNB, 1986.

GUIMARÃES, Ruth. *Caleidoscópio*, A saga de Pedro Malazartes. São José dos Campos, São Paulo, Edição do Autor, 2006.

KLEBER, José. *Praia do Sono*, Poesia. Rio de Janeiro, primeira edição livraria São José, 1957 / São Paulo, segunda edição Massao Ohno, 1990.

KLEBER, José. *Vertentes do Paraíso*, Poesia. São Paulo, primeira edição Massao Ohno, M. Lydia Pires e Albuquerque Editores, 1983.

LACERDA, Luiz Carlos. *Prazer & Cinema*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2007.

LAMAS, Dulce Martins. *Folclore musical de Parati* In: Revista brasileira de folclore. Ano II, n.º 2 (janeiro-abril de 1962), p. 25-62.

MACIEL, Luiz Carlos; CHAVES, Angela. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1996.

PINTO, Maria Dina Nogueira. *Mandioca e farinha: subsistência e tradição cultural*. www.mao.org.br/wp-content/uploads/pinto_01.pdf, Sem data. Acessado em 09/01/2018

TAVARES, Themilton. *Trindade*. Rio de Janeiro, Editora ao livro técnico, 1993.

Enciclopédia Caiçara vol. I: O Olhar do Pesquisador; vol. II: Falares Caiçaras; vol. V: Festas, Lendas e Mitos Caiçaras, Antonio Carlos Diegues (organizador). São Paulo, NUPAUB-USP, HUCITEC, 2004/2005.

Documentos privados

Diários de viagem e pesquisa de campo de Bruno Tavares. 10 Blocos de papel sem pauta manuscritos.

O que é história ambiental? Material do Minicurso do Prof. Dr. Claiton Marcio da Silva da Universidade Federal da Fronteira Sul (Chapecó, SC). 16º Encontro SBHC, Campina Grande,

PB, de 15-18/10/2018.

Documentos públicos

ACERVO VIRTUAL DA ANISTIA. Manuscritos, cartas, clippings de jornais e outros documentos sobre conflitos de terra, prisões e perseguições políticas em Paraty, 1972 – 1979.

ARQUIVO NACIONAL. Acervo Memórias Reveladas, AC_ACE_106593_77.

COMISSÃO PASTORAL DA TERRA. Relatórios sobre conflitos de terra em Paraty, 1972 - 1984. Elaborados pelo Pe. Pedro Geurts para a Comissão Pastoral da Terra. Centro de Documentação Dom Tomás Balduino. www.cptnacional.org.br

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Ata da sessão número 523, realizada na sede da FUNARTE em 14 de junho de 1977. Boletim CFC, edição número 28, 1977.

COORDENAÇÃO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Biblioteca Amadeu Amaral. FUNARTE. Hemeroteca. Acervo N 28, Congressos, 2011.

DIÁRIO OFICIAL. Seção 1 – Parte 1, Terça-feira, 27 de maio de 1969. P. 4496.

FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY. Material de divulgação institucional da 1ª FLIP. 1 – 3 de agosto de 2003.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. IV Congresso Brasileiro de Folclore, conclusões aprovadas durante o certame, 19 – 26 de julho de 1959. Boletim Geográfico N. 152, Ano XVII, setembro-outubro de 1959.

INSTITUTO DE AVIAÇÃO CIVIL. Plano Aeroviário do Estado do Rio de Janeiro e a respectiva Rede Estadual de Aeroportos, para o período de 2003 a 2022. PAERJ/2002.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Texto Descritivo Completo – Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural, elaborado pela Associação Cultural Caburé, dezembro de 2011.

_____. Certidão de registro do Fandango Caiçara. Assinada por Célia Corsino, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Brasília, Distrito Federal, 06 de março de 2013.

_____. Festa do Divino Espírito Santo da Cidade de Paraty/RJ. Dossiê descritivo de Registro. Elaboração: 2008/2009 Apresentação: 2010. 113 páginas.

_____. Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4. ed, 2006. 140 páginas.

_____. Boletim, número 2, setembro/outubro 1979.

INSTITUTO SILO CULTURAL. Estatuto Social. Paraty, RJ. 02, de junho de 2004.

INSTITUTO SILO CULTURAL. Ata de criação de Rede Caiçara de Cultura. Paraty, RJ. 03 de abril de 2005.

JORNAL ESFERA, ANO 1, NÚMERO 12. Simpósio de folclore alcança êxito nos seus objetivos. São José dos Campos, SP, agosto, 1992. P. 10.

JORNAL DO BRASIL. Quatro anos para saber o que devasta as terras virgens da Trindade.

Capa do Caderno B, Rio de Janeiro, 19/06/1978.

JORNAL DO BRASIL. Manifestantes vão ao Centro da cidade pela anistia ampla. Apelos vão dos presos à ecologia. Rio de Janeiro, 15/08/1979. 1º caderno, P. 4.

JORNAL DO BRASIL. O projeto modernista. Angela de Castro Gomes. Rio de Janeiro, 06/05/2000. Clipping, CNFCP (Coordenação Nacional de Folclore e Cultura Popular). N. 48.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Sem estrelas, 13ª FLIP supera ano difícil com bons debates. São Paulo, 06/07/2015. Matéria de capa do caderno Ilustrada.

JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. Caiçara insiste, mas perde a terra. São Paulo, 07/05/1978.

JORNAL O FAROL. Editora inglesa organiza festival literário em Paraty. Junho de 2002, P. 11.

MINISTÉRIO DA CULTURA E ASSOCIAÇÃO CASA AZUL. Paraty é uma festa: dez anos de Flip. Flávio Moura (Org.). 212 p. Texto bilíngue português e inglês. São Paulo. Associação Casa Azul. Brasília Ministério da Cultura, 2012.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. FUNDAÇÃO NACIONAL DE MATERIAL ESCOLAR. Atlas Cultural do Brasil, 1972.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. Biodiversidade e Comunidades Tradicionais no Brasil. Os Saberes Tradicionais e a Biodiversidade no Brasil. NUPAUB – USP. PROBIO –MMA. CNPq. São Paulo, maio de 1999.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. SUBPROGRAMA PROJETOS DEMONSTRATIVOS – PDA. Chamada para o apoio financeiro a projetos de geração de conhecimento em redes. Brasília, 2007.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARATY. Inventário Turístico; Volume I – Aspectos Gerais. Elaborado pela empresa Solving Consultoria em Turismo. Encomendado pela Prefeitura de Paraty, na gestão do prefeito José Claudio Araujo, 2003.

REVISTA ÉPOCA. A correspondência secreta de Mário de Andrade, 22 de junho de 2015, P. 62-64.

REVISTA MANCHETE. Auto-retrato crítico de Cassiano Ricardo, 17/06/1967, 9 páginas.

REVISTA VEJA. Rio-Santos. A redescoberta do paraíso. Manchete de capa. Rio de Janeiro, 01/11/1972.

SECRETARIA DE ESTADO DO AMBIENTE (SEA) E INSTITUTO ESTADUAL DO AMBIENTE (INEA) Diagnóstico do setor costeiro da Baía da Ilha Grande - subsídios à elaboração do zoneamento ecológico-econômico costeiro, volume I. Rio de Janeiro, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO/ CPDA. Conflitos por terra e repressão no campo no estado do Rio de Janeiro (1946-1988). Relatório Final, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 2015.

Entrevistas Bruno Tavares e Vanda Mota, 2008.

Entrevistas com personagens sobre "contracultura" de Paraty. Anos 70 - as comunidades alternativas (O Condado 1967-75). Os de fora e os personagens de Paraty. Os tempos da fazenda da Itatinga de Zé Kleber. O teatro político de Themilton, A redemocratização. Realizadas em Paraty, entre 17 e 19 -05-2008.

ALMEIDA, Clélia de. Nascida em 1947 em Petrópolis, já falecida, mas não sei a data. Veio a primeira vez a Paraty em 70 - foi morar em 1976 no sítio do Condado. Artesã. Costureira e dona de bar restaurante. (00;54;27;00)

GÊ. Artesão. Chegou a Paraty nos anos sessenta - comprou o sítio do Condado de Pedrinho Estrela, perto do córrego dos Micos - ao lado da comunidade do Campinho da Independência, hoje Quilombo do Campinho. Voltou a Paraty em 2000. (00;50;44;00)

QUIRINO, Pedro Jacône, *Pedrinho Estrela*. Nascido em 1953, Resplendor, MG. Chegou a Paraty com oito anos de idade. Trabalhou como gerente do bar do Zé Kleber, Valhacouto, aos 12 anos, 1965, depois foi com ele pra fazenda Itatinga. Montou a primeira comunidade no sítio do Condado (1970). Histórias da prisão na Ilha Grande (1975). "eu vi coisas na cadeia que não tá escrito no papel". Sai vai pra Minas e só volta a Paraty em 1988. (00;54;24;00)

SOUZA, Derly Dario Costa de. Nascido em Paraty, 25-12-52. - relato de juventude dos anos 1968-69. Depois do colégio interno dos 13 aos 15 anos. Depois a estrada de barro até o Patrimônio - entroncamento para a Trindade. Participou como ator do grupo de Themilton. Entrevista cortada por problemas técnicos. (00;17;26;00)

TAVARES, Themilton. Nascido em 1946 em Niterói, falecido em março de 2016. Veio pra Paraty em 1975 - antes foi ator em São Paulo do grupo de Antunes Filho. Vai formar o núcleo de teatro na cidade ligado à formação política - Fundação do PT. (00;39;05;00)

Vilma, Zulmira e Bené - mulheres de Paraty da geração do Derly. Muitas histórias sobre influências de forasteiros e estrangeiros nos comportamentos sociais dos jovens até o período da redemocratização. Muito ruído - dia de festa. 40 min (parte 1) 35 min (parte 2)

Entrevistas Bruno Tavares, 2009-2018.

BATISTA, João. Trajetória do artista popular do sertão da Bahia ao litoral caiçara. Caldas, MG. Jul. 2017. Entrevista a Bruno Tavares.

DIEGUES, Antonio Carlos. História de vida. Antropologia e comunidades tradicionais caiçaras. Iguape, SP. Set. 2018. Entrevista a Bruno Tavares.

GAMA, Maria Leontina (Nena). História de vida. Diretora do documentário Um Tao Poeta sobre Zé Kleber, ECOTV de Paraty, 1996. Paraty, RJ, Set. 2018. Entrevista a Bruno Tavares.

MOTA, Vanda. Perfil. Entrevista feita para produção do DVD Cia Dançante Ato, 10 anos em Paraty. Paraty, RJ, 2009. Entrevista a Bruno Tavares.

MOTA, Vanda. Memória da produção independente das gravações de Luis Perequê. Estúdio Umarama, Rio de Janeiro, novembro de 2016. Entrevista a Bruno Tavares (7 min).

PEREIRA, Ronaldo. Mutirão de canções Dércio Marques. Itajubá, MG. Jul. 2017. Entrevista a Bruno Tavares.

PEREQUÊ, Luis. História de vida. De Zé Kleber ao Silo Cultural. Pedras Azuis, Paraty, RJ. Jul. 2017. Entrevista a Bruno Tavares.

RABELO, Elcio Pinto. História de vida. Via Cult EPR produtora do LP Encanto Caiçara de Luiz Perequeçu. Rio de Janeiro, Dez. 2017. Entrevista a Bruno Tavares.

SANTOS, Negão dos. História de vida. O grupo Paranga e a cultura caipira. Lagoinha, São Luiz do Paraitinga, SP, Fev. 2018. Entrevista a Bruno Tavares.

Entrevistas Caravana Paraty 2013 - 2014.

ANTUNES, Carlinhos. Caravana Cultural Paraty - Defeso Cultural. Paraty, 07 de junho de 2013. Entrevista a Juliana Redler. 52 min

CAYMMI, Juliana. Caravana Cultural Paraty - Defeso Cultural. Rio de Janeiro, 02 de agosto de 2013. Entrevista a Juliana Redler. 3 min 30 seg.

CASTILHO, PC. Caravana Cultural Paraty - Defeso Cultural. Rio de Janeiro, 04 de agosto de 2013. Entrevista a Juliana Redler. 9 min

CRUZ, Lucio. Caravana Cultural Paraty - Defeso Cultural. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 2013. Entrevista a Juliana Redler. 10 min

RIBAS, Marcos. Caravana Cultural Paraty - Defeso Cultural. Rio de Janeiro, 04 de agosto de 2013. Entrevista a Juliana Redler. 3 min

Entrevistas institucionais publicadas.

ANDRADE, Henrique Oswaldo de. Henrique Oswaldo de Andrade (depoimento, 2005). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getulio Vargas (FGV), (1h 20min). Entrevistadoras: Lia Calabre de Azevedo; Lúcia Lippi Oliveira.

BOTELHO, Isaura. Isaura Botelho (depoimento, 2005). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getulio Vargas (FGV), (1h 5min). Entrevistador: Lúcia Lippi Oliveira

GEISEL, Amália Lucy. Amália Lucy Geisel (depoimento, 2005). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getulio Vargas (FGV), (1h38min). Entrevistadoras: Lia Calabre de Azevedo; Lúcia Lippi Oliveira.

RIBEIRO, Darcy. Darcy Ribeiro (depoimento, 1978). Rio de Janeiro, CPDOC, 2010. 61 p. Projeto "História da ciência no Brasil", desenvolvido entre 1975 e 1978.

TELLES, Augusto da Silva. Entrevista 26/04/2008. Acervo de memória oral da preservação. Rio de Janeiro. IPHAN, 2011. Entrevistadores: Analucia Thompson, Cyro Corrêa Lyra, Irene Silva Telles.

TELLES, Augusto da Silva. Entrevista 04/11/2009. Acervo de memória oral da preservação. Rio de Janeiro. IPHAN, 2011. Entrevistadores: Analucia Thompson, Lia Mota, Irene Silva Telles, Jurema Arnaut.

VELHO, Gilberto. Gilberto Velho (depoimento, 2009). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV; LAU/IFCS/UFRJ; ISCTE/IUL, 2010. 26 p. Entrevistadores: Helena Bomeny, Celso Castro, António Firmino da Costa, Maria das Dores Guerreiro e Karina Kuschnir.

Filmes

Azyllo Muito Louco. Nelson Pereira dos Santos. Paraty, Brasil, 1970. 100 min. Colorido.

Como Era Gostoso Meu Francês. Nelson Pereira dos Santos. Paraty, Brasil, 1971. 84 min. Colorido.

Quem é Beta? As de violence entre nous. Nelson Pereira dos Santos. Paraty, França/Brasil, 1972. 85 min. Colorido.

Memórias do Cárcere. Nelson Pereira dos Santos. Ilha Grande, Brasil, 1984. 197 min. Colorido.

- O Princípio do Prazer. Luiz Carlos Lacerda. Paraty, Brasil, 1979. 90 min. Colorido.
- Cia Dançante Ato, 10 anos em Paraty. Bruno Tavares e Mario Grisolli. Silo Cultural. Paraty, RJ, 2009. 41 min. Colorido. 1 DVD.
- Dias de caiçara. Vito D'Alessio. Dialeto. São Paulo, 2009. 45 min. Colorido. 1 DVD.
- Fandango's Living Museum (Brazil). Associação Cultural Caburé. Register of Good Safeguarding Practices – 2011. Film '15 minutes'© UNESCO.
- Rede Caiçara de Cultura. Bruno Tavares. Seis vídeos. Coração da Jureia (2008), Guaraú (Peruíbe, SP, 2009), Iguape e Cananea (SP, 2011), III encontro da Rede Caiçara de Cultura em Paraty (RJ, 2013), Eu brasileiro (Ubatuba, SP, 2012), Defeso Cultural (Rio de Janeiro, 2012). Silo Cultural. Paraty, 2016. 75 min. Cor e PB. 1 DVD.
- Teu canto de praia. Manu Sobral. Dialeto. Paraty, RJ e Paranaguá, PR, 2008. 75 min. Cor e PB. 1 DVD.
- Trindadeiros 30 anos depois. Davi Paiva. Paraty, 2009. 27 min. Colorido. ContraPlano - TV Câmara Jacareí. <https://www.youtube.com/watch?v=MqYm7rfzqFg>
- Vento Contra. Adriana Mattoso. Oca Cinematográfica. Paraty, 1979. 37 min. Colorido. <https://www.youtube.com/watch?v=MqYm7rfzqFg>
- Viola peregrina. Thiago Taboada. Mongue. Guaraú, Peruibe, SP. 2006. 80 min. Colorido. <https://www.youtube.com/watch?v=MqYm7rfzqFg>
- Week-End. Jean-Luc Godard. França, 1967. 105 min. Colorido.
- Zé Kleber, Um Tao Poeta. Nena Gama, ECOTV. Paraty, 1996. 30 min. Colorido, 1 DVD.

Referências bibliográficas

- ABREU, Martha. *Cultura popular, um conceito e várias histórias*. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Livraria Martins Editora. São Paulo, 1962.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- _____. *Anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, a pedido do Ministério da Educação e Saúde Gustavo Capanema*. IN: *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Publicações da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília. N. 31, P. 55-68, agosto 1980.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro. Nova fronteira, 2012.
- _____. *O turista aprendiz Mário de Andrade*; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. – Brasília, DF : Iphan, 2015.
- ARANTES, António. *As tramas da memória: Antigas estruturas e processos culturais contemporâneos*. IN: *Revista crítica de ciências sociais*. Coimbra, Portugal. Número 32, p. 233-245, junho de 1991.

_____. *O patrimônio cultural e seus usos: a dimensão urbana*. IN: *Habitus*. Goiânia, v. 4, n.1, p. 425-435, jan./jun. 2006.

_____. *A demanda da igreja velha: análise de um conflito entre artistas populares e órgãos de Estado*. Dezembro, 1978 (Mimeo).

_____. *Documentos históricos, documentos de cultura*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, V. 22, p. 48-56, 1987.

ARAÚJO, Maria Paula *Uma história oral da anistia no Brasil: Memória, testemunho e superação*. In: Araújo; Montenegro & Rodeghero (Orgs), *Marcas da Memória: história oral da anistia no Brasil*. Recife. Editora da UFPE, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *De peregrino a turista, o una breve história de la identidad*. In: HALL, Stuart. GAY, Paul du. (compiladores). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires. Amarrotu, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987. P. 165 – 196.

BESSA, Virgínia de Almeida. Resenha crítica sobre TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251 p. In: *Revista de História*, 157 (2º semestre de 2007), P. 203-211.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina; (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Tempos e espaços nos mundos rurais do Brasil*. In: *Ruris*, Vol. 1, N. 1, março de 2007. P. 37 – 64.

_____. *No Rancho Fundo*. Espaços e tempos no mundo rural. Uberlândia, EDUFU, 2009.

_____. *A comunidade tradicional*. IN: COSTA, João Batista de Almeida e OLIVEIRA, Cláudia Luz de. *Cerrado, gerais, sertão: comunidades tradicionais nos sertões reseanos*. São Paulo, Intermeios, 2012. P. 347 – 361.

_____. *A educação como cultura*. Memórias dos anos sessenta. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 23, n. 49, p. 377-407, set./dez. 2017.

_____ e BORGES, Maristela Correa. *O Lugar da Vida*. Comunidade e Comunidade Tradicional. In: CAMPO-TERRITÓRIO: revista de geografia agrária. Edição especial do XXI ENGA-2012, p. 1-23, jun., 2014.

_____ e LEAL, Alessandra. *A comunidade tradicional: conviver, criar e resistir*. In: *Revista da ANPEGE*, v. 8, n. 9, p. 73-91, jan./jul. 2012.

CANCLINI, Néstor García. *Das utopias ao mercado*. In: *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Modernismo latino-americano e identidades através da pintura*. In: *Revista de História* 153 (2º - 2005), P. 251-282.

CAROCHA, M. L. *A censura musical durante o regime militar (1964-1985)*. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44. Editora UFPR, 2006. P. 189-211.

CHARTIER, Roger. *História Cultural*. Entre práticas e representações. Portugal. Algés, 2006.

_____ e BOURDIEU, Pierre. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte, Autêntica,

2010.

D'ALESSIO, Marcia. *Metamorfoses do patrimônio: o papel do historiador*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 34, p. 79-89, 2012.

DE MARCHI, Leonardo. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009*. Rio de Janeiro. Fólio Digital: Letra e Imagem, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A arte do renascimento e a imortalidade do homem ideal*. In: Diante da imagem: questão colocada aos fins da história da arte. São Paulo. Editora 34, 2013.

DIEGUES, Antonio Carlos. *O Mito moderno da natureza intocada*. São Paulo: Editora Hucitec, 2001.

_____. *Pescadores, camponeses e trabalhadores do mar*. São Paulo. Editora Ática, 1978.

_____. *Esboço de história ecológica e social caiçara*. In: Diegues, Antonio Carlos (org.). Enciclopédia caiçara - história e memória caiçara. São Paulo: editora Hucitec. – NUPAUB-CEC/USP, 2005.

_____ e ARRUDA; Rinaldo S.V. (orgs.) *Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil*. Brasília: Ministério do Meio Ambiente; São Paulo: USP, 1999/2000.

_____ e NOGARA, Paulo. *Nosso Lugar Virou Parque*. Estudo Socioambiental do Saco de Mamaguá, Parati, Rio de Janeiro. São Paulo, NUPAUB – USP, 2005.

_____ e COELHO, Daniele M. T. *O Fandango Caiçara como forma de expressão do patrimônio cultural do Brasil*. In : Iluminuras, Porto Alegre, v. 14, n. 34, p. 85-103, ago./dez. 2013.

ELIAS, Norberto. *La société de cour*. Paris. Flammarion, 1985

_____. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990 e 1993.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. RJ, Jorge Zahar Editor, 1995.

FELDMAN-BIANCO, Bela e RIBEIRO, Gustavo Lins. *Antropologia e Poder: Contribuições de Eric Wolf*. São Paulo. Unicamp, 2003

FELDMAN, Luiz. *Um clássico por amadurecimento: Raízes do Brasil*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais - VOL. 28, N° 82, junho/2013.

FERREIRA, Luiza de Cavalcanti Azeredo. *Os intelectuais do Centro Nacional de Referência Cultural e a dinâmica do particular-universal (1975-1979)* IN: Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas, 2014.

FERREIRA, Jorge. *O nome e a coisa: o populismo na política brasileira*. In: Jorge Ferreira (org.). O populismo e sua história. Debate e crítica. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2001.

FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, n° 47, 2004. P.29-60.

FRITH, Simon. *Música e identidade*. In: HALL, Stuart. GAY, Paul du. (compiladores). Cuestiones de Identidad Cultural. Buenos Aires. Amarrotu, 2003.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro; modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora

34, UCAM, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem*. São Paulo, Cia, das Letras, 2010.

_____. *História Noturna*. São Paulo, Cia, das Letras, 2012.

_____. *O queijo e os vermes*. São Paulo, Cia, das Letras, 2016.

GOMES, Angela de Castro. *Cultura Política e Cultura histórica no Estado Novo*. In: Abreu, M., Soihet, R. e Gontijo, R. *Cultura Política e Leituras do Passado*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, Faperj, 2007.

_____. *Escrita de si, escrita da história*, RJ, FGV, 2004.

GOMES, Luiz. *Da Pornochanchada aos Filmes Infantis: uma revisão histórica das relações de Pedro Carlos Rovai com o Estado*. Niterói, UFF, PPGCOM, 2011.

GONÇALVES, José R. S. *O patrimônio como categoria de pensamento*. In: CHAGAS, Mário e ABREU, Regina, *Memória e Patrimônio*. DP&A editora, Uni-Rio, Faperj, 2003.

GONDIM, Sônia Maria Guedes. *A Utilização de Métodos Qualitativos na Ciência Política e no Marketing Político*. IN: *Opinião Pública*, Campinas, Vol. VII, nº1, 2001, P. 1-15.

GONZALEZ, Juan Pablo e ROLLE, Claudio. *Escuchando el pasado; Hacia una historia social de la música popular*. In: *Revista de História* 157 (2º semestre de 2007), P. 31-54.

GRAMSCI, Antonio. *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (Os intelectuais e a organização da cultura). 1ª EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 17 marzo 2008.

HALL, Stuart. *Quando foi o pós-colonial? Pensando o limite*, IN: Sovik, Liv (org.) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *Introducción: quien necessita de identidad?*. In: HALL, Stuart. GAY, Paul du. (compiladores). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires. Amarrotu, 2003.

HAYAMA, Andrew Toshio. *Patrimônio cultural imaterial e educação escolar diferenciada*. In: NETO, Paulo Stanich (org). *Direito das comunidades tradicionais caiçaras*. São Paulo, Editora Café com Lei, 2016.

HOBSBAWM, *Tempos interessantes*. Uma vida no século XX. Companhia das Letras. 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Versão de 1969, digital.

_____. *Visão do paraíso*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

LABORIE, Pierre. *Memória e Opinião*. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALHO, Maria F.; QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009.

LAFER, Celso. *Justiça, História, Memória: reflexões sobre a Comissão da Verdade*. IN: FICO, Carlos; GRIN, Monica; ARAUJO, Maria Paula (Orgs), *Violência na História - Memória, Trauma e Reparação*. Rio de Janeiro, Ponteio, 2012.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*; tradução Bernardo Leitão [et al.] Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1990.

LEVI, Giovanni. *Usos da Biografia*. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina; (org). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2006.

- MELLO, Diüner. *A ocupação humana de Paraty*. In, DIEGUES, Antonio Carlos (Org), Enciclopédia caiçara vol. IV: História e memória caiçara. São Paulo, Editora Hucitec, NUPAUB, USP, 2005.
- MELLO, Teresa. *Espaço, comunicação e cultura: Breve relato de observação sobre a comunidade da Cachoeira do Guilherme*. In, DIEGUES, Antonio Carlos (Org), Enciclopédia Caiçara vol. I: O olhar do pesquisador. São Paulo, Editora Hucitec, NUPAUB, USP, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica, 2002.
- OLSON, David; TORRANCE, Nancy. *Orality and literacy: a review*. NY. Maryknoll, Orbis, 1995.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo. Brasiliense, 1985.
- PERUZZO, Cicilia M.Krohling. *TV Comunitária no Brasil: aspectos históricos*. Artigo apresentado no GT Medios Comunitarios y Ciudadania. V Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Santiago, Chile, 27 a 30 de abril de 2000.
- PLANTE, Steve. *Gestão de recursos de uso comum em Paraty, 1997*. In: DIEGUES, Antonio Carlos (Org.), Enciclopédia caiçara. Vol. IV. São Paulo. Editora Hucitec, NUPAUB, USP, 2005.
- POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, Vol. 2, N. 1, p. 3-15, 1989.
- PORTELLI, Alessandro. *Entrevista com Alessandro Portelli*. In: Revista Historiar. Universidade Estadual Vale do Acaraú. V.4, N. 4, jan/jun, 2011.
- REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável*. São Paulo, Editora Manole, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Avant la justice non violente, la justice violente*. IN: Cassan; Cayla & Salazar (Orgs.), Vérité, Réconciliatio, Réparation. Paris. Seuil, 2004
- SANDRONI, Carlos. *Missão de Pesquisas Folclóricas: Música Tradicional do Norte e Nordeste, 1938*. In: Revista do IEB, n 46, P. 275-277, fev. 2008.
- SANTIAGO, Ricardo. *História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios*. In: Revista de História Oral, v. 16, n. 1, p. 155-187, jan./jun. 2013.
- SANTOS, Larissa Godinho Martins dos. *Memórias de uma Festa: Reflexões sobre a Cantoria de São Gabriel (1991-1998)*. Anais do VIII Encontro Estadual de História. ANPHU. BA. Feira de Santana, 2016.
- SECORD, James. *Saber em Trânsito*. In: História da sociedade científica. Palestra proferida no quinto encontro da British Society for the History of Science. Cambridge, em 6 de agosto de 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma*. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: Psicologia e Clínica. Rio de Janeiro, VOL.20, N.1, P.65 – 82, 2008.
- SOIHET, Rachel. *Introdução*. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (orgs). Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Faperj, 2003.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Parati - A cidade e as festas*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

STRAOUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture, and the creation of música popular brasileira*. New York, Routledge, 2007.

TATIT, Luiz. *Ilusão enunciativa na canção*. Per Musi - Revista Acadêmica de Música, n.29, Belo Horizonte, 2014, P. 33-38.

TELLES, Augusto da Silva. *Entrevista 26/04/2008*. Acervo de memória oral da preservação. In: THOMPSON, Analucia (Org.). *Memórias do Patrimônio*. Rio de Janeiro. IPHAN, 2010.

THOMPSON, E. P. “*Folklore, antropología e historia social*”. In: *Historia Social*. Fundacion Instituto de Historia Social, N. 3, p. 81-102, Winter, 1989.

TONI, Flavia. *Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet*. In: OPUS v.23, n.1, abr. 2017.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Arte e etnografia em Mario de Andrade e Bela Bartok. Rio de Janeiro, FUNARTE; Jorge Zahar Editor, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Tradição oral e história*. In: *Revista de História* 157 (2º semestre de 2007), 129-152.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo. Cosac Naif, 2010.

WALLERSTEIN, Immanuel Maurice. *The Modern World-System IV. Centrist Liberalism Triumphant, 1789-1914*. Berkeley. University of California Press, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

WISNIK, José Miguel. *Entre o erudito e o popular*. *Revista de História* 157 (2º semestre de 2007), 55-72.

VANSINA, Jan. *Oral tradition as history*. Wisconsin. The University of Wisconsin Press, 1985.

VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência; Uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1974.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte. Autêntica, 2010.

VIANA, Virgílio. *Envolvimento sustentável e conservação das florestas brasileiras*. IN: *Ambiente & Sociedade - Ano II - No 5 - 2o Semestre de 1999*. P. 241-244.

VICENTE, Eduardo. *Música e o disco no Brasil: A trajetória de André Midani*. São Paulo. CTR/ECA/USP, 2007.

VICENTE, Eduardo. *O outro lado do disco: A memória oral da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo. FAPESP, 2007 – 2009.

VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. *Historiografia e História da Ciência*. In: *Escritos*. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 1, n. 1, 2007, 284 p.

VIEIRA, PEIXOTO e KHOURY. *A pesquisa em história*. SP, Ed. Ática, 1988.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e Missão*. O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro, FGV/FUNARTE. 1997.

Teses e dissertações

ARAGÃO, Helena de Moura. *Mapeamentos musicais no Brasil: Três experiências em busca da diversidade*. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais). P. 184. Rio de

Janeiro. FGV, 2011.

BERTELLI, Letícia Queiroz. *Décio Marques: da Latinoamérica ao Brasil de dentro*. 155 F. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de comunicação e artes. USP. São Paulo, 2016.

BRANDÃO, Júlia Lima Gorges. *Conservacionismo, ciência e turismo: a experiência do Parque Nacional de Itatiaia (1943-1957)*: 141 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde). Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2017.

BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. *XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão: variações sobre temas de ensino da arte*. 182 F. Tese (Doutorado em Artes). Escola de comunicação e artes. USP. São Paulo, 2009.

CARAVITA, Rodrigo Iamarino. *“Somos todos um”*: vida e imanência no movimento comunitário alternativo. 232 F. Dissertação (Mestrado de Antropologia Social). UNICAMP, Campinas, SP, 2012.

COELHO, Maria do Carmo Pereira. *As narrações da cultura indígena da Amazônia: Lendas e histórias*. Tese (Doutorado em Linguística). P. 206. PUC, São Paulo, 2003.

JÚNIOR, Waldiney de Oliveira Lemos. *O processo de patrimonialização da cidade de Paraty/RJ, 1945-1974*. Dissertação (Mestrado em Memória Social). P. 128. Rio de Janeiro. UNIRIO, 2015.

PRIESTER, Mariana Freitas. *Os olhares sobre o bairro histórico de Paraty/RJ: Análise de Intervenções na Arquitetura Civil e no Espaço Público*. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural). P. 193. Rio de Janeiro. IPHAN, 2015

RODRIGUES, Carmem Lúcia. *O Lugar do Fandango Caiçara: natureza e cultura de "povos tradicionais", direitos comunais e travessia ritual no Vale do Ribeira (SP)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). P. 281. Campinas. UNICAMP, 2013

STRAUCH, Guilherme de Freitas Ewald. *Redes sociotécnicas camponesas: inovações agroecológicas, autonomia, e articulação territorial em Paraty, estado do Rio de Janeiro*. Tese (Doctorado Recursos Naturales y Sostenibilidad Línea de Investigación en Agroecología). Universidad de Córdoba, Córdoba/España, 2015

TEIXEIRA, Mauricio de Carvalho. *Torneios Melódicos. A poesia cantada em Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). USP, São Paulo, 2007. (Orientador José Miguel Soares Wisnik).

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. Tese 351f. (Doutorado em Psicologia Social). USP, São Paulo, 2011.

Websites

Águas de Paraty. <https://www.grupoaguasdobrasil.com.br/paraty/a-concessionaria/nossa-historia>. Acessado em 27/11/2018.

Bar do Torto. *Memórias de um bar torto em Santos - Diário do Litoral*. Acessado em 16/9/2018.

Beatriz Rota-Rossi. <https://www.comunicar.com.br/beatriz-rota-rossi/> Acessado em 5/12/2018.

DAFLON (AGÊNCIA PÚBLICA) Paraty, 1 DEZ 2017. Acessado em 4/12/2017.

Daruich. jeffersondaruich.blogspot.com/2014/02/ze-kleber-o-beatnik-de-paraty.html. Acessado em 24/10/2018.

Davi Paiva, Trindade, Paraty-RJ. <http://davidetrinda.blogspot.com/> Acessado em 04/12/2018.

Discogs. <https://www.discogs.com/-Kleber-Serenata-Em%20Paraty/release/9331191> Acessado em 10/11/2018.

Doroty Marques e a Turma que Faz_ caminhando juntos por um mundo melhor_ IberCultura Viva, 2015. Acessado em 09/01/2018.

Fernando Pessoa. <http://arquivopessoa.net/textos/2460>. Acessado em 15/11/2018.

Folha de São Paulo, Online, 21/05/2001. Acessado em 17/09/2018.

Folha de São Paulo, no Rio de Janeiro. 02/06/2000 10h36. Mário Magalhães e Sergio Torres. <https://www1.folha.uol.com.br/fof/cult/ult02062000074.htm>. Acessado em 27/10/2018.

Francisco Bhering. <http://arquivonacional.gov.br/br/component/content/article.html?id=950> Acessado em 20/11/2018.

Grupo Agua Chile. aguahistorico.blogspot.com. Acesso em 23/09/2018.

História e alimentação. Joana Monteleone. UFPR. <http://www.historiadaalimentacao.ufpr.br/noticias/noticias002.html>. Acessado em 23/09/2018.

IBGE. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/paraty/historico> Acessado em 08/09/2018.

IHAP. Caminhos da história revitalização do acervo documental do Instituto Histórico Artístico Paraty_files /ihap.html. Acessado em 04/06/2018.

Sino da Paz. <https://www.sinodapaz.com/> Acessado 10/12/2018.

Toque musical. <http://www.toque-musicall.com/?cat=2149> . Acessado em 11/11/2018.

Walmes Galvão e Lia Capovilla no programa Sexta Básica – Seu Maia homenageia Zé Kleber, transmitido pela internet em 30/06/2017. <https://www.youtube.com/watch?v=XCH766C0a0Q>. Acessado em 10/10/2018.

Vale Encantado, site: <http://rioonwatch.org.br/?p=14216> acessado em 30/10/2018.

Xupaosso site: <http://www.xupaosso.com.br/index.php/artigos/1922-falua-e-os-amores-do-lago-grande>. Acessado em 21/10/2018.