

CANTOS DA MATA ATLÂNTICA. A MEMÓRIA DAS ARTES NA PRODUÇÃO DE DISCOS DA CULTURA CAIÇARA 1975 - 2015¹

Bruno Tavares Magalhães Macedo ²

Resumo

A partir de entrevistas originais e documentos sonoros anteriormente registrados apresento minha pesquisa histórica sobre a presença da música nas transformações sociais e ambientais de Paraty (1975-2015). Seguindo a metodologia de rastrear as músicas gravadas da cultura caiçara no período histórico estudado, procuro mapear a rede de atores sociais ligados á produção de discos de folclore e música popular, chegando aos discos do cantador Dércio Marques. Dércio foi encontrar o compositor Luis Perequê vivendo no meio da Mata Atlântica em meados dos anos 90. A história oral desse encontro articula a memória das artes como o contexto histórico de formação da Rede Caiçara de Cultura no início do século XXI.

Palavras-chave

Música; Fonografia; Meio ambiente; Cultura caiçara

Introdução

No ano de 1975 o governo do general Ernesto Geisel lançou o II Plano Nacional de Desenvolvimento. O pacote de investimentos em estrutura abrangia: Ampliação da produção interna de petróleo; Expansão da geração de energia elétrica construção da hidroelétrica de Itaipu e de usina nuclear de Angra; Expansão da produção de insumos industriais, como aço, petroquímicos, metais não ferrosos; Expansão da infraestrutura, como a Ferrovia do Aço e projetos rodoviários como BR 101 Sul ligando o Rio a Santos.

O Plano Nacional de Desenvolvimento chega, com seus tratores e máquinas, cem anos depois de um período de abandono e desvalorização dos antigos latifúndios do litoral sudeste³. Novos grileiros da terra vêm antes para estabelecer as propriedades privadas nos cartórios em torno dos futuros canteiros de obra do governo. Grandes companhias internacionais investem

¹ Trabalho apresentado no Simpósio Temático ST 07 – História oral e memória das artes, da cultura e da criatividade durante o 15º Encontro Regional Sudeste de História Oral: Memória Corpo Mundo. O trabalho foi realizado com financiamento da CAPES/PROEX.

² Doutorando em história social no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. brunotavaresmacedo@usp.br

³ “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).

em novos latifúndios, agora para a construção de resorts turísticos e condomínios, verdadeiras reservas privadas de lazer. A ocupação urbana caótica, em favelas e periferias, cresce em torno dos polos dinâmicos da economia, como usinas, estaleiros, construção civil e serviços de hotelaria. Vilas e comunidades tradicionais começam a ser expulsas, ou tem de lutar pelos seus direitos de posse.

Ao longo de uma década, durante a redemocratização do país (1979 – 1989), algumas vitórias se tornam símbolos de resistência, como a da vila da Trindade em Paraty, 1982⁴. Ao mesmo tempo, novos governadores eleitos iniciam sua política de proteção ao meio ambiente, fundamentada no modelo norte americano de parques de vida selvagem⁵. Consolida-se com um novo turismo urbano a ideia de que o homem é inimigo da natureza, que, para ser protegida, deve permanecer intocada, ou visitada sob a orientação especial de guias.

Em 2008, ocorre o maior encontro de lideranças da luta de resistência política das comunidades de povos tradicionais da região caiçara. Foi no II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, em Guaraqueçaba, Paraná. Neste evento foi entregue ao IPHAN a documentação pedindo o registro das manifestações caiçaras no Livro das Formas de Expressões⁶. Do encontro participaram lavradores, pescadores, mestres de folia, dançadores de fandango e líderes espirituais dos últimos remanescentes de uma forma de viver ancestral híbrida e complexa, com a qual a nova ordem política dos parques e estações ecológicas mantinha uma relação tensa.

A transformação em crime pelas leis de preservação ambiental das formas tradicionais de coleta na mata atlântica, como a extração de caxeta para fazer instrumentos musicais, por exemplo, fez com que as comunidades se deslocassem para as periferias de cidades históricas⁷, onde polos turísticos, que ofereciam espetáculos de lazer urbano permanente para seus visitantes, competiam pelo imaginário cultural dos jovens com as tradições originárias de suas comunidades. Para lutar contra essa desvalorização, procuram os ativistas realizar encontros e

⁴ “Um dos casos paradigmáticos dessa reação foi a luta dos moradores da praia 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 um acordo que garantiu, em parte, a posse da terra, fortalecendo a identidade caiçara.” (Plante, 1997, p.278).

⁵ Esses lugares paradisíacos serviriam também como locais selvagens, onde o homem pudesse refazer as energias gastas na vida estressante das cidades e do trabalho monótono. Parece realizar-se a reprodução do mito do paraíso perdido, lugar desejado e procurado pelo homem depois de sua expulsão do Éden. (Diegues, 2001, p. 13).

⁶ [...] em ação toda uma “rede” ativada de trocas e também de sociabilidade, que conecta e mobiliza os participantes, colocando-os em relação, sejam eles tocadores, dançadores, construtores de instrumentos, jovens e velhos, turistas, pesquisadores, gestores culturais e agentes governamentais. (Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural, elaborado pela Associação Cultural Caburé, IPHAN, 2011, p. 42). Ver também: Fandango's Living Museum (Brazil) Register of Good Safeguarding Practices – 2011. Film ‘15 minutes’© UNESCO.

⁷ No bairro da Ilha das Cobras, periferia de Paraty, habitam antigos moradores do Sono, da Cajaiaba, de Trindade, Laranjeiras, das roças em geral e que trabalham agora na construção civil, no comércio, no setor de serviços domésticos ou municipais (...) *vive de biscate, vive do vício. Já não são da roça, mas da cidade também não são.* (Depoimento de S Zizinho, Ponta do Leão. In: Diegues e Nogara, 2005 Pg. 37).

projetos de cultura que dessem destaque ao saber dos mestres e atraíssem a participação de jovens cidadãos para o debate e a criação de uma nova dinâmica de transmissão do conhecimento, uma Rede Caiçara de Cultura, dançando e cantando como é costume na tradição do saber oral. Esta forma de ativismo cultural agiu em disputa por espaços sociais legitimados no interior de cidades tombadas pelo IPHAN. Demandou subvenção do poder público para a manutenção das práticas e representações imateriais da cultura, retomando intenções não realizadas do anteprojeto original de Mário de Andrade⁸.

Ciranda de Paraty, a agência dos folcloristas

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 1984. 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” (FRADE, 1986, p. 67). Este é o patrimônio imaterial do *taritubense*, um precursor ainda não denominado, ou assumido, do *caiçara* 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.

Por outro lado, Cassia Frade não faz menção ao aspecto da lavoura tradicional de milho e mandioca como parte do mutirão de ajuda mútua característico da economia de subsistência destas comunidades caboclas. 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” (FRADE, 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

⁸“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.” (ANDRADE, 1980, P. 57).

insuficiente, que o trabalhador camponês receberia de seu empregador “*de manhã café sem doce/ de tarde mingau sem sár/ comendo farinha seca/ com costela de gambá*” (FRADE, 1986, p. 98). Uma vida sem fartura é percebido como o contrário do bem viver.

Esta característica indica o caráter comum de camponês e pescador desse *caiçara* do litoral. A mesa farta é uma partilha da vida comunitária e faz parte das práticas comuns ao mutirão de ajuda mútua, com sua festa de canto, dança e *brincadeira*.

Nós dança quando quer uma brincadeira, cisma de fazer uma brincadeira. Aí dança uma roda de Cateretê 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 em; FRADE, 1986, p. 70).

Seu Chiquinho, à época do lançamento do livro com oitenta anos de idade, é o nome próprio sobre o qual repousa o retrato deste “*taritubense*”. Nascido em 1906, seu Chiquinho canta seu nome no documento sonoro Ciranda de Paraty (1976), além de ser o único a aparecer nos créditos da contracapa como intérprete musical, ou solista: Francisco José de Bulhões (“*seu*” *Chiquinho*). O disco foi gravado no Museu do Folclore no Rio de Janeiro em 06/12/1975 e publicado em 1976, dez anos antes do livro. Este documento é hoje uma fonte complementar às anotações reproduzindo partituras, desenhos coreográficos e letras de cirandas realizadas pela pesquisa de Cásia Frade e sua equipe, entre 1975 e 1985. Seu Chiquinho é o artista popular indicado pela autora 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” (FRADE, 1986, p. 69).

O interessante do documento sonoro de 1976 é o deslocamento situacional do registro. O que aponta para uma questão característica da documentação sonora. Como ela foi gravada? Isto 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. Estes versos não aparecem nos registros escritos do livro de 1986, indicando que a situação de coleta é diferente. Mudou a situação, mudaram os versos. Seu Chiquinho no disco canta em uma situação institucional, um museu. Não é um baile, e o cantador enfrenta uma equipe de gravação da Agência Nacional, numa sala onde a audiência não participa da *brincadeira*. O grupo de Tarituba encontra-se em uma situação documental organizada por pesquisadores, técnicos e agentes do Estado.

A *Chiba-Cateretê* é uma abertura ritual do baile de ciranda, conforme explica a introdução ao registro escrito dos versos no livro de 1986. Cassia Frade 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” (FRADE, 1986, p. 72). E no descante, trecho onde os dançadores ficam no lugar sapateando e esperando que a cantoria acabe para recomeçar a coreografia, está escrito “*Os senhores dançadô/ Acerte o sapateado/ Senhora dona fulana/ Foi feita sua vontade*” (FRADE, 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 forma pretende expressar uma generalização da representação. O que dificilmente ocorreria no baile, uma vez que abstrai a ação dialógica de seu caráter diacrônico, situacional. Sugerindo que a forma folclórica possui estrutura fixa genérica, adaptável. Uma ideia abstrata. O que é uma maneira de representação na linguagem do folclorista, mas não um fato social na história da 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. Mas que diálogo se estabelece durante o registro de um disco realizado no interior de um museu federal? Uma voz para a posteridade. A voz de Seu Chiquinho, e o som de seus acompanhantes, estabelece um diálogo com a história brasileira. De fato, uma relação diferente com a alteridade aparece, por exemplo, através dos versos de *Cabôco véio*, quando Seu Chiquinho canta na gravação em diálogo 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 sabe que seu ouvinte deve ser considerado como um interlocutor social a ser conquistado. Seu Chiquinho está consciente de onde está pisando ao cantar no Museu do Folclore. O Instituto Nacional do Folclore era uma instituição que viria a ser dirigida em 1979 por Lucy Geisel, filha do Ex-presidente da República; General Ernesto Geisel. O registro da tradição ocorre em um contexto de disputa de terras, onde Seu Chiquinho e setenta e cinco famílias de Tarituba estavam ameaçados de remoção pelos projetos turísticos do governo na região. O cantador era 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 quer falar disso para todo o Brasil e quem o representa no poder naquele momento.

Na abertura da *Chiba-catertê* ele louva 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 Secord (2004) de que periodicidade nas trocas simbólicas modifica a recepção e as respostas do saber local ao global, Seu Chiquinho na abertura da gravação do disco *Ciranda de Paraty* aciona a tradição em diálogo com o ideário de construção do Brasil. Propõe a inclusão de sua terra na empreitada corajosa de trabalhar pela nação. Seu país representa aqui uma sociedade englobante. E seus valores são 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). Mas seu interlocutor na abertura da *Chiba-caterê* não é o “*moço que não tem amor*” (FRADE, 1986, p. 72). São “*A nossa marinha de guerra/ A nossa aviação*” (Faixa 1, Lado A, transcrição minha).

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. O que este disco aponta é que para quem vivia em Tarituba a tradição era uma chance de não desaparecer da história. “*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, Seu Chiquinho diz que “*O povo de Tarituba/ Aqui veio com prazer/ Dançar no Rio de Janeiro/ O nosso Catertê*” (IDEM).

No canto entoado por Seu Chiquinho é a memória do povo de Tarituba que fica gravada na história. Essa memória propõe naquele contexto uma origem e uma transformação. Um artista local quer legitimar seu direito de cidadania na nova ordem social nacional. A idealização do artista popular abstrato, registrado na forma e no conteúdo, muitas vezes uma construção cultural da pesquisa folclórica, permitiu o lugar de fala de Seu Chiquinho naquele exato momento histórico. Seu canto dá uma resposta pragmática ao projeto de registro da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Utiliza a situação para demandar ao Estado o reconhecimento da existência cultural de sua comunidade, para enfrentar os problemas contemporâneos vividos pela transformação social de Tarituba.

Cantos da Mata Atlântica, comunidade e biodiversidade

Seguindo a premissa de Jan Vansina em *Oral tradition as history*, 1985, de que uma tradição depois que foi registrada não morre ipso facto e por um tempo continuará a ser contada e cantada, podendo mais tarde ser novamente registrada, chegamos à ação de Doroty e Dércio Marques (1946-2012), que estabelece nesta narrativa histórica um elo cultural com a memória de uma militância rural fundadora de uma novidade epistemológica no Brasil, o Movimento de Educação de Base. O MEB no anos 60, como nos conta Brandão (2017), 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” (BRANDÃO, 2017, P. 387). O antropólogo e poeta explica que o conceito de cultura era então fundamental para a militância política “compreender o ser humano” (IDEM).

Doroty Marques é uma legítima discípula de Paulo Freire, tendo promovido em diversos lugares do Brasil o ensino musical entre comunidades de meninos e meninas⁹. 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 *Ervá 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 conhecida 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)

Cantos da Mata Atlântica (1999), CD dos irmãos Dércio e Doroty Marques é uma referência nesta pesquisa por apontar esta mudança política para um novo projeto de produção e circulação de conhecimentos, fortalecida pelo encontro entre cientistas e artistas com as culturas tradicionais e o manejo do meio ambiente. Explica Carlos Rodrigues Brandão:

Em algum momento – ancestral, antigo, recente ou presente – uma comunidade tradicional existiu ou convive ainda com uma situação de

9 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.

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).

No início dos anos oitenta, Dércio Marques foi responsável por trazer para o conhecimento do grande público uma fusão da música erudita com a cultura popular neste país, que foi O Pinhão na Amarração de Elomar Figueira de Melo. Dércio defendeu a canção debaixo de vaias no festival da nova música popular brasileira, MPB 80, da Rede Globo. Esta ópera popular foi 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 de tessitura extensa, interpretada pela voz jovem 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 sertão das barrancas do rio Gavião, interior da Bahia. “Mesmo Jesus quando moço, na terra também foi peão”. Há na interpretação musical um diálogo com o universo 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 (2016). Mas 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).

Dentro desta rede de amigos do cantador Dércio Marques está o compositor de Paraty Luis Perequê, a quem Dércio foi encontrar vivendo no meio da Mata Atlântica em meados dos anos 90.

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 coloca lá, Luis Perequê, que mora no meio do mato... E grava nove músicas minhas. Só nesse disco tem sete músicas

minhas¹⁰, que o Dércio canta. (Entrevista com Luis Perequê, Pedras Azuis, bairro rural de Paraty, 2017).

Encanto Caiçara, disco e identidade

Encanto Caiçara, faixa um do lado A no LP homônimo (1992) é a música mais conhecida de Luis Perequê. Foi sem dúvida a que mais circulou, em função da rede de artistas que se encantaram com a obra do compositor. Em grande parte devido ao 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 Perequê, Paraty, 2017).

Dércio gravou Encanto Caiçara em seu álbum Cantos da Mata Atlântica (1999). Mas gostava de levar os discos com a interpretação do caiçara, então chamado Luiz Perequeaçu (1992), por todos os cantos onde andava. “O Dércio viu aquele disco e achou o maior barato (dá risada). E saiu 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” (Entrevista com Perequê, Paraty, 2017). Era uma característica de Dércio. Sua obra fonográfica está cheia de exemplos, da imensa rede de compositores que ele cantava e 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. 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, Paraty, 2017).

Herval era um 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 foi a

10 Músicas e faixas. 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).

ponta de lança com a identidade e a história de seu mundo caiçara. A pesquisa musical na obra de Luis Perequê nasce como 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 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 renovado 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 parceiro musical nos filmes de Mazaropi.

Negão conta seu primeiro encontro com o compositor Luis Perequê. Ele ocorreu em Ubatuba e foi por causa da música caiçara. Um caipira e um caiçara. 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 caiçaras.

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 de Negão dos Santos, Lagoinha, distrito de São Luiz do Paraitinga, SP, 2018).

Assim, Negão convidou Perequê para produzir o CD sobre os caiçaras de Ubatuba em 2000. Isso porque, tanto para o produtor Falcão como para o maestro em Ubatuba a música dos violeiros é uma raiz, um elemento da cultura, mas na hora de gravar não entendem a dicção do cantor, não entendem o que eles dizem. Por que isso não ocorre para os irmãos Dércio e Doroty Marques, nem para Perequê ou Negão? Talvez porque eles pratiquem o estado de fluxo da música, sabendo ouvir o som ao redor. Mas, será isto um critério subjetivo da cultura? Talvez a explicação esteja no que escreveu a professora Elizabeth Travassos:

O cantor 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 cantor também não é

um intérprete (...) porque desconhece a separação entre criar e interpretar, que tantos problemas causam à música culta. (TRAVASSOS, 1997, P 185)

Considerações finais

Encanto Caiçara, o LP de 1992, se insere na disputa histórica por legitimidade cultural da região caiçara de Paraty. Lugar onde 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 6/7/77¹¹). Nunca como legítimos atores na construção de sua identidade cultural. Havia algo da retórica da perda, presente no discurso patrimonial dos folcloristas registrando os últimos mestres. 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, a afirmação política da identidade é sempre um devir em construção. As canções do LP Encanto Caiçara, por exemplo, eram relatos do que acontecia. Da vida como ela era.

Eu não fiz Poema de Tropeiro (composto em 1982 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).

A intenção política de Perequê se expressou no show de abertura da FLIP 2015 dedicado a Mário de Andrade, homenageado daquele ano. 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 incorporava a cultura popular à positividade constitutiva de um "eu brasileiro" que Perequê ouviu um dia tocar nos discos de música popular.

¹¹Fonte: Acervo Memórias Reveladas/Arquivo Nacional, (AC_ACE_106593_77).

Referências

- ANDRADE, Mário de. *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.
- BERTELLI, Letícia Queiroz. *Dércio Marques: da Latinoamérica ao Brasil de dentro*. 155 F. Dissertação Mestrado em Música. Escola de comunicação e artes. USP. São Paulo, 2016.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A educação como cultura*. Memórias dos anos sessenta. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 23, n. 49, p. 377-407, set./dez. 2017.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues e LEAL, Alessandra. *A comunidade tradicional: conviver, criar e resistir*. In: Revista da ANPEGE, v. 8, n. 9, p. 73-91, jan./jul. 2012.
- DIEGUES, Antonio Carlos. *O Mito moderno da natureza intocada*. São Paulo: Editora Hucitec, 2001.
- DIEGUES, Carlos e NOGARA, Paulo. *Nosso Lugar Virou Parque. Estudo Socioambiental do Saco de Mamanguá, Parati, Rio de Janeiro*. São Paulo, NUPAUB – USP, 2005.
- 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.
- MELLO, Diuner. *A ocupação humana de Paraty*. In, Diegues, Antonio Carlos (Org), Enciclopédia caiçara - História e memória caiçara. São Paulo, Editora Hucitec, NUPAUB, USP, 2005.
- PLANTE, Steve. *Gestão de recursos de uso comum em Paraty, 1997*. In: DIEGUES, Antonio Carlos (Org.), Enciclopédia caiçara – O olhar do pesquisador. São Paulo. Editora Hucitec, NUPAUB, USP, 2005.
- 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.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartok. Rio de Janeiro, FUNARTE; Jorge Zahar Editor, 1997.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo. Cosac Naif, 2010.
- VANSINA, Jan. *Oral tradition as history*. Wisconsin. The University of Wisconsin Press, 1985.

Discos e CDs

- 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.
- 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 e Doroty. **Cantos da Mata Atlântica**. Independente, 1999 (2000). 1. CD. (68min 36seg). Estéreo, DMCD 010.
- MARQUES, Doroty. **Erva Cidreira**. Discos Marcus Pereira, 1980. 1. disco. (37min 28seg). Estéreo, MPL 5427.
- PEREQUEAÇU, Luiz. **Encanto Caiçara**. Rio de Janeiro. Via Cult, 1992. 1 disco, (35min 34seg). Estéreo/Mono. 100.839.
- PEREQUÊ, Luis. **Luis Perequê ao vivo**. Ubatuba. SP. Silo Cultural, agosto de 2012. 1 CD. (47 min 36 seg.).

Entrevistas de história oral

- 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.
- SANTOS, Negão dos. História de vida. O grupo Paranga e a cultura caiçara. Lagoinha, São Luiz do Paraitinga, SP, Fev. 2018. Entrevista a Bruno Tavares.