

**UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM INOVAÇÃO NA
COMUNICAÇÃO DE INTERESSE PÚBLICO**

MÁRCIO ALEXANDRE ESTEVES BERNARDINO

**COMUNICAÇÃO, CULTURA E HISTÓRIA DE SANTOS:
a gestão do imaginário social da arte no interesse público local**

**São Caetano do Sul
2019**

MÁRCIO ALEXANDRE ESTEVES BERNARDINO

**COMUNICAÇÃO, CULTURA E HISTÓRIA DE SANTOS:
a gestão do imaginário social da arte no interesse público local**

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Inovação na Gestão e Produção da Comunicação de Interesse Público.

Linha de Pesquisa: Gestão da Comunicação de Interesse Público.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Priscila Ferreira Perazzo

**São Caetano do Sul
2019**

FICHA CATALOGRÁFICA

BERNARDINO, Márcio Alexandre Esteves

Comunicação, cultura e história de Santos: a gestão do imaginário social da arte no interesse público local / Márcio Alexandre Esteves Bernardino. São Caetano do Sul: USCS/ Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

163f.

Orientadora: Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo

Dissertação (Mestrado) – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

1. Comunicação. 2. Imaginário social. 3. Memória. 4. Santos. 5. Cultura. I. PERAZZO, Priscila Ferreira. II. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

REITOR DA UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL

Prof. Dr. Marcos Sidnei Bassi

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo Romeiro

Gestor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Prof. Dr. João Batista Cardoso

Dissertação defendida e aprovada, em 5 de novembro de 2019, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a Dr.^a Priscila Ferreira Perazzo (orientadora)

Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS)

Prof. Dr. João Batista Cardoso

Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS)

Prof.^a Dr.^a Karla Y. Covarrubias Cuéllar

Universidad de Colima (UdeC/México)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a confiança e o apoio dos nove artistas de Santos que compartilharam suas histórias de vida, permitindo que essa pesquisa ganhasse significado, expondo suas percepções acerca do conteúdo abordado. Também agradeço o conhecimento e as experiências obtidas por meio do trabalho na Prefeitura de Santos e no Sistema A Tribuna de Comunicação.

Agradeço ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (PPGCOM – USCS) pelo suporte institucional e, ao corpo docente, por me ajudar a cumprir etapa tão importante na minha trajetória profissional e acadêmica.

Agradeço à professora Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo, minha orientadora desde 2017, quando ingressei no programa do Mestrado Profissional em Comunicação, pelas palavras de incentivo e pelos diversos apontamentos que foram essenciais para o desenvolvimento e conclusão desta pesquisa, sempre ampliando a minha compreensão do cotidiano com informações acerca da subjetividade do ser humano.

Agradeço à minha família pelo incentivo, compreensão pelas horas dedicadas à pesquisa e carinho. Faço menção especial a meu pai, Alcides Bernardino, que nunca mediu esforços para me ver plenamente realizado, e à minha falecida mãe, Célia Esteves Bernardino, fonte de amor, além de inspiração e encantamento pelos estudos, que me levaram a acreditar que a educação é a melhor ferramenta para o crescimento pessoal e mudança da realidade.

Agradeço à minha esposa, Renata Bernardino, por não me deixar desanimar nas horas em que as coisas teimavam em dar errado, e a meu filho, Pietro, por ser a luz maior da minha vida.

LISTA DE SIGLAS

Abraccine	Associação Brasileira de Críticos de Cinema
BNH	Banco Nacional da Habitação
CCCS	Comando de Caça aos Comunistas de Santos
CEU	Centro Educacional Unificado
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho
Codesp	Companhia Docas do Estado de São Paulo
CT	Centro de Treinamento do Santos Futebol Clube
DDD	Discagem Direta à Distância
Facult	Fundo de Assistência à Cultura
Fescete	Festival de Cenas Teatrais
Festa	Festival Santista de Teatro
Festes	Festival de Teatro de Estudantes Paschoal Carlos Magno
Firjan	Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Idecult	Indicador de Desenvolvimento da Economia da Cultura
IDHM	Índice de Desenvolvimento Humano
ILP	Instituto do Legislativo Paulista
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPRS	Índice Paulista de Responsabilidade Social
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MinC	Ministério da Cultura (atual Secretaria Especial da Cultura)
MR8	Movimento Revolucionário 8 de Outubro
PIB	Produto Interno Bruto
PMC	Plano Municipal de Cultura
PNC	Plano Nacional de Cultura
Sebrae	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
Secult	Secretaria Municipal de Cultura de Santos
Senai	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
Sesc	Serviço Social do Comércio
Setur	Secretaria Municipal de Turismo de Santos

SNC	Sistema Nacional de Cultura
TICs	Tecnologias de Comunicação e Informação
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Unisantos	Universidade Católica de Santos

QUADROS E TABELAS

Quadro 1 – Descrição dos Colaboradores Depoentes da Pesquisa.....	Pág. 43
Quadro 2 – Plano de Trabalho para Implementação do Produto.....	Pág. 148

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado profissional se propôs a estudar as vivências artísticas compartilhadas por produtores culturais atuantes no município de Santos, com base na memória coletiva dos entrevistados, constituída a partir da herança histórica de desenvolvimento da cidade, que culminou na formação do imaginário social local, manifestado por meio do regionalismo santista. Resultou em um plano de comunicação para lidar com a relação entre público e produtores culturais a partir do que se cria e sobre o que se quer comunicar à população a respeito dessa criação, levando em consideração os costumes socialmente estabelecidos, principalmente os implícitos. Esta pesquisa permitiu embasamento para as ações a serem implementadas, detalhando o imaginário social de quem faz, de quem acompanha e de quem não tem a arte em seu cotidiano. Tal entrelaçamento de fatores, expresso no cotidiano, implica no afastamento da maior parcela população principalmente da produção cultural gerada no município. Desse modo, o objetivo principal da pesquisa foi explorar a relação entre a história, memória, imaginário, regionalismo e arte, propondo a formulação de estratégia de comunicação que possibilite a aproximação entre o público e a arte gerada na cidade. Evidenciando as narrativas orais de histórias de vida dos produtores culturais locais, optou-se pela metodologia de História Oral, campo interdisciplinar, para buscar a compreensão das relações profissionais, sociais, culturais e afetivas que se dão no município. A análise de tal contexto é feita com base nos registros das narrativas orais confrontados a informações coletadas nos acervos documentais históricos, públicos e acadêmicos. A partir das narrativas dos produtores culturais, a arte em Santos mostrou-se presente no dia a dia local, porém, relacionada a produções que remetem ao amadorismo, que não encontra correspondência ao imaginário social da cidade, referenciado por um processo peculiar de globalização iniciado a partir da rotina histórica de seu porto e por um sentimento ufanista, de contínuo progresso urbano, social e econômico aliado à qualidade de vida.

Palavras-chave: Comunicação; Interesse Público; Cultura; Imaginário Social; Memória; Santos; Arte

ABSTRACT

This professional master's research aimed to study the artistic experiences shared by cultural producers working in the city of Santos, based on the collective memory of the interviewees, constituted from the historical heritage of the city's development, which culminated in the formation of the local social imaginary. manifested through Santos regionalism. It resulted in a communication plan to deal with the relationship between the public and cultural producers based on what is created and what the population wants to communicate about this creation, taking into account the socially established customs, especially the implicit ones. This research allowed the basis for the actions to be implemented, detailing the social imaginary of those who do, those who follow and those who do not have art in their daily lives. Such intertwining of factors, expressed in daily life, implies the removal of the largest population mainly from the cultural production generated in the municipality. Thus, the main objective of the research was to explore the relationship between history, memory, imaginary, regionalism and art aiming at the formulation of communication strategy that allows the approximation between the public and the art generated in the city. Evidencing the oral narratives of life histories of local cultural producers, we opted for the methodology of Oral History, interdisciplinary field, to seek the understanding of professional, social, cultural and affective relationships that occur in the municipality. The analysis of this context is based on the oral narrative records confronted with information collected in the historical, public and academic documentary collections. From the narratives of the cultural producers, the art in Santos was present in local daily life, however, related to productions that refer to amateurism, which does not match the social imaginary of the city, referenced by a peculiar process of globalization started from the historical routine of its port and by an ufanist feeling of continuous urban, social and economic progress coupled with the quality of life.

Keywords: Communication; Public Interest; Culture; Social Imaginary; Memory; Santos; Art

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
Origens do estudo e problema de realidade.....	24
Problemas de pesquisa	28
Pergunta-problema e objetivos da pesquisa	32
Justificativa	33
Delimitação do estudo.....	35
A comunicação de interesse público	36
Delimitação teórico-metodológica da pesquisa.....	37
Entrevistas de história de vida – personagens e roteiro.....	42
Roteiro de entrevistas	48
Processo de transcrição	50
Categorias de análise.....	51
Estrutura do texto dissertativo.....	52
CAPÍTULO I – O IMAGINÁRIO SOCIAL DE SANTOS	55
1.1 As origens de Santos	55
1.2 Progresso em confluência com a Capital	59
1.3 Construção do imaginário nacional praiano.....	61
1.4 O impacto do imaginário nacional na sociedade santista.....	62
1.5 Autorrepresentação de vanguarda	64
CAPÍTULO II - OS ARTISTAS E A PRODUÇÃO DE ARTE EM SANTOS	73
1.1 Marcelo Cirino - Dos bailes de Santos para o Brasil	74
1.2 Manoel Herzog – Um escritor no underground.....	77
1.3 Valdir Alvarenga - Contemplação e experiências de um poeta gótico	80
1.4 Fernando Negrão – Entre o futebol e o samba	83
1.5 Kennedy Lui - Do rock à MPB, com muita criatividade.....	86
1.6 André Azenha - Aposta no cinema e na música.....	89
1.7 Alessandro Atanes - Do rock à Música Nova	93
1.8 Pedro Norato - O penapolense praiano.....	97
1.9 Karla Lacerda - Arte em casa e determinação na rua.....	100
CAPÍTULO III - A INDEPENDÊNCIA DA ARTE	105
1.1 Conceito de arte independente frente à globalização	105
1.2 Incentivo governamental: contraponto à independência?	109
1.3 Muitos talentos, pouco reconhecimento.....	112

1.4 Retorno financeiro versus qualidade dos trabalhos	116
CAPÍTULO IV – FAZER SUCESSO FORA DE SANTOS PARA TER SUCESSO EM SANTOS	121
1.1 Os desafios para reunir público	121
1.2 As tensões entre o público interno e o externo.....	125
1.3 Santo de casa não faz milagre	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE OS RESULTADOS DA PESQUISA	137
PROPOSTA DE APLICAÇÃO DOS RESULTADOS DA PESQUISA	143
1.1 Criatividade e tecnologia unidas em prol da arte	145
1.2 Cronograma de atividades para implementação do produto	148
REFERÊNCIAS	151
FONTES ORAIS	163

INTRODUÇÃO

Discutir sobre arte no Brasil ainda parece um tabu. Há quem a considere entretenimento. Há quem a veja como meio para expressar sentimentos e pensamentos. Há quem informe, conteste ou sonhe por intermédio dela. Quem resista. Quem a aplauda. Quem a repulse. Há quem empreenda nesse segmento ou que não precifique seu trabalho. Tem aquele que a ama e aquele que a detesta. Mas há, também, quem não perceba a existência da arte.

Trata-se de um país em que, segundo dados do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais do Brasil¹, praticamente a metade dos municípios não possui políticas para a área da cultura, o que ilustra a pouca importância atribuída pelos gestores públicos a essa forma de expressão humana tão representativa dos costumes que compõem a heterogeneidade da sociedade, mas que é relegada a papel coadjuvante, não constituindo pauta prioritária no dia a dia das cidades.

Em um Brasil tão diverso e de dimensões continentais, de tantas desigualdades econômicas e sociais, de diversidade étnica e geográfica, os investimentos públicos em cultura não representam, na maior parte dos casos, 0,5% do orçamento dos entes federativos, como expresso no estudo Indicadores para Políticas Públicas de Cultura: Desafios e Perspectivas em SP², lançado em 2018. Tal panorama social e econômico abre espaço para que o sinal da tevê aberta predomine, tornando-se a principal forma de acesso aos conteúdos culturais, segundo destaca o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)³.

Na cidade de Santos, assim como no país, a arte tem seus desafios. Aspectos geográficos, sociais e econômicos influem sobre a assiduidade das plateias para os espetáculos, especialmente as produções locais. No entanto, em um dos municípios mais antigos do Brasil, com um passado ligado ao desenvolvimento do estado de São Paulo e do país, uma grande herança histórica permanece viva na contemporaneidade, influenciando hábitos da população, abrangendo das mais baixas às mais altas classes sociais.

O cotidiano cultural santista transcende a tradicional discussão sobre os motivos usuais de afastamento do público da produção artística. Necessita de minuciosa análise para revelar a totalidade de nuances que influem em um cenário permeado de costumes implícitos,

¹ Leia mais em: <<http://sniic.cultura.gov.br/>> Acesso em: 19 de agosto de 2019.

² Leia mais em: <<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2018/03/2018-03-Caderno-UM-LabCult-1-Indicadores-Culturais-final.pdf>> Acesso em: 19 de agosto de 2019.

³ Leia mais em: <<http://pnc.cultura.gov.br/2015/12/14/ibge-apresenta-indicadores-culturais-de-estados-e-municipios/>> Acesso em: 19 de agosto de 2019.

que despertam amor e ódio de seu povo, que ressaltam as qualidades e defeitos de sua terra com veemência.

Assim, para falar sobre a arte nessa cidade de praia e porto, é necessário investigar passado e presente, prospectando o futuro. Um contexto atemporal que influi sobre o comportamento de seu povo, gente de ações e reações tão peculiares.

Não se pretende elaborar aqui uma análise psicológica sobre os modos de agir dos santistas, mas realizar um entrecruzamento de histórias pessoais, municipais e nacionais, buscando a compreensão de como a arte, tão marginalizada no país, é recebida na cidade pelo público em geral e pelas pessoas que dela vivem, e nela investem suas vidas.

Origens do estudo e problema de realidade

A relação que desenvolvi com o tema desta dissertação teve início na Secretaria Municipal de Cultura de Santos (Secult), onde atuei como jornalista por cerca de seis anos, coordenando o Departamento de Comunicação da pasta. No setor, colaborei na divulgação de etapas da formulação do Plano Municipal de Cultura (PMC), sancionado em julho de 2017 (Lei municipal nº 3.772) e elaborado ao longo de dois anos pelo poder público municipal e a classe artística, sob normatização do Ministério da Cultura (MinC).

Ampla, o PMC, atualmente em fase de implantação, detalha a infraestrutura cultural disponível na cidade, mapeia o atual panorama artístico local – apenas 25% da população opta pela programação cultural, em seu tempo livre – e aponta as necessidades para o desenvolvimento dos setores artísticos do município, determinando 21 metas e 260 ações de gerenciamento, comunicação e fomento a serem implementadas pela Prefeitura num período de dez anos, contados a partir da data da sanção do Plano, integrando os setores público, privado e social.

As metas e ações destacadas no documento visam ao incentivo às linguagens como cinema, teatro, música, dança e artes visuais, além de estímulo à formação de novos artistas e plateias. Também integra Santos aos programas e políticas públicas do Plano Nacional de Cultura (PNC)⁴ e do Sistema Nacional de Cultura (SNC)⁵, ambos do Governo Federal.

Diante das diretrizes do PMC, focado especificamente na meta de melhorar a comunicação entre público e artistas – e também com base em minha experiência de 13 anos como repórter dos cadernos de Variedades e Cultura nos jornais *Expresso Popular* e *A Tribuna*, diários de destaque em Santos e região –, analisei que os diagnósticos e soluções

⁴ Definido pelo artigo 215, parágrafo 3º, da Constituição Brasileira.

⁵ Definido pelo artigo 216-A da Constituição Brasileira.

indicados pelo Plano para o setor cultural aparentavam não levar em consideração um sentimento de regionalismo (SOUZA, 2018, p. 247), popularmente conhecido como bairrismo, dito muito comum aos santistas.

Regionalismo aqui atribuído a um sentido de ordem ligado à formação de identidades coletivas em um espaço geográfico específico. Identidades com “[...] um sentimento de pertencimento em torno de uma prática [...]” (TREDAN, 2009 apud SOUSA, 2010, p. 35), com o pertencimento associado ao enraizamento, a “um todo que agrega, torna visível um contato face a face e a relação de troca de valores” (SOUSA, 2010, p. 37).

Em Santos, cultiva-se sentimento de orgulho, carinho e identificação com o lugar em que se vive, de contemplação das belezas naturais de uma cidade praiana, localizada no litoral central paulista, mas que além das belas paisagens abriga o maior porto da América Latina e detém o sexto Índice de Desenvolvimento Humano (IDHM)⁶ do Brasil, trazendo para o seu cotidiano referências de progresso econômico e da vida urbana contemporânea.

No que concerne à natureza e à qualidade de vida, o comportamento do santista muito se assemelha à conexão do carioca com a cidade do Rio de Janeiro, laço definido pelas pesquisadoras Cláudia Pereira e Carla Barros (2012). Ou seja, constrói o imaginário de um povo único, que vive em um lugar especial, com um “[...] estado de espírito que pode ser vivenciado mesmo por quem não tenha nascido na cidade [...]” (PEREIRA; BARROS, 2012, p. 844).

Entretanto, a identificação com o Rio de Janeiro e com o próprio ambiente litorâneo muda quando o assunto passa a ser o progresso e o trabalho. Nesse contexto, o santista, imbuído do histórico, e ainda típico, ideal arrojado e pioneiro do bandeirante paulista (QUEIROZ, 1992), refuta a identificação com o imaginário rústico, de modo de vida artesanal, atribuído ao caiçara (MARCÍLIO, 2006), assim como descarta a semelhança com o clássico estereótipo do malandro carioca, que tem como características, numa visão estritamente negativa, aversão ao trabalho, a vagabundagem e a criminalidade potencial (PEREIRA; BARROS, 2012, p. 844).

⁶ Ocupa a 6ª posição no IDHM entre os 5.565 municípios brasileiros, de acordo com o site Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil, com avaliação considerada muito alta, de 0,840, segundo pesquisa de 2010 (realizada a cada 10 anos). A dimensão que mais contribui para esse IDHM é Renda, com índice de 0,861, seguida por Longevidade, com 0,852, e Educação, com 0,807. Além disso, de acordo com o levantamento bianual Índice Paulista de Responsabilidade Social (IPRS), publicado em 2017 pelo Instituto do Legislativo Paulista (ILP), Santos aparece no grupo classificado com o número 1, que abrange apenas 14% dos municípios paulistas e também aponta altos indicadores econômicos, educacionais e de longevidade.

O escritor Millôr Fernandes (morto em 2012), no texto *O Carioca é Antes de Tudo*, de 1978, satiriza a relação entre os perfis de determinação paulista e relaxamento carioca, que bem representam a ambiguidade do dia a dia de Santos. Millôr diz que o carioca

[...] vai correndo à praia no tempo do almoço apenas pra livrar a cara da vergonhosa pecha de trabalhador incansável. E nisso se opõe frontalmente ao ‘paulista’, que, se tiver que ir à praia nos dias da semana, vai escondido pra ninguém pensar que ele é um vagabundo.

Ou seja, ambivalências santistas que caracterizam um modo de agir que é objeto de estudo deste trabalho e que motivou a investigar sobre a adequação das metas de comunicação do PMC de Santos à peculiaridade da realidade local, um meio termo entre o moderno e arrojado e a descontração praiana. Metas que implicam em ações que aparentam tratar os sintomas, mas não o problema da arte na cidade, um município que é polo da Região Metropolitana da Baixada Santista⁷ e o 17º mais rico do país. Uma cidade que tem sua história de desenvolvimento diretamente relacionada a seu porto (com 13 km de extensão⁸) e, por consequência, imbricada à consolidação da cidade de São Paulo como metrópole, especialmente durante o áureo período de exportação do café.

Mesmo em um ambiente aparentemente favorável à disseminação da arte como um dos instrumentos para o exercício da cidadania, aqui compreendida como conceito de vida com dignidade, de ideias de felicidade construídos a partir da plena prática dos direitos individuais (ULHÔA, 2000), observa-se que 75% da população não optam por programação artística em seu tempo livre, segundo destaca o PMC (2017, p. 67).

A estatística também é contraditória à infraestrutura cultural oferecida pela cidade, que é comparada à de capitais, o que, em tese, pressupõe uma diminuição das distâncias entre público e os locais que recebem arte. Santos dispõe, apenas no setor público municipal, de quatro galerias de arte, três museus, uma Concha Acústica (palco externo), cinco salas de cinema, nove bibliotecas e quatro teatros, que recebem atrações dos circuitos artísticos nacional e regional, gratuitas e pagas, nas áreas de artes cênicas, música, dança, artes visuais e audiovisual.

Outra contradição é o fato de Santos possuir, desde 2015, o selo de Cidade Criativa em Cinema, concedido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a

⁷ Criada em 1996 (Lei Complementar Estadual 815), a Região Metropolitana da Baixada Santista é integrada por nove municípios: Bertioga, Cubatão, Guarujá, Itanhaém, Mongaguá, Peruíbe, Praia Grande, Santos e São Vicente. A região foi responsável por aproximadamente 3,1% do Produto Interno Bruto (PIB) paulista em 2015 e concentra 4,05% da população estadual, ou 1,85 milhão de habitantes, segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2018.

⁸ O Porto de Santos é responsável por cerca de 26% da balança comercial brasileira.

Cultura (Unesco), o que mostra a força local não só na criação audiovisual, que envolve o trabalho de produtores culturais, técnicos e artistas, mas também no suporte em infraestrutura a produções cinematográficas⁹ de outras partes do Brasil (como novelas, minisséries, filmes e comerciais para a tevê), que buscam o município como cenário. Ou seja, faz-se cinema em Santos, inclusive com o reconhecimento internacional. Mas quando nos voltamos principalmente para a produção da cidade nesse segmento, só uma pequena parcela da população procura o conteúdo.

Como Criativa, Santos também participa de intercâmbio cultural e técnico, nacional e internacional. Destaca-se pela farta quantidade de salas de projeção públicas e privadas (está entre os 15 maiores públicos proporcionais de cinema do país) e recebe programação de inúmeros festivais¹⁰.

A cidade também é citada no estudo Indicador de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Idecult)¹¹, realizado em 2010 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), em parceria com a Unesco, que a destaca como o 29^a município do país com o maior número de profissionais de arte, como pontua o PMC (2017, p. 66). No Estado de São Paulo, ocupa a 8^a colocação nesse ranking. Também aparece na lista dos 30 maiores mercados de cultura do Brasil, com participação de 0,5% no contexto nacional.

Sendo assim, diante de dados contraditórios, foi natural a indagação sobre um fator oculto socialmente, vinculado ao regionalismo santista, que explique o afastamento da população da arte de maneira geral e, mais especificamente, daquela que se faz na cidade. Uma arte que tem como característica, segundo descreve o PMC (2017, p. 68 – 69), foco no drama e na discussão das realidades regional e nacional, com trabalhos que buscam estimular o pensamento crítico, o exercício da cidadania e o fortalecimento da cultura regional oferecidos gratuitamente ou a preços populares.

Existe um afastamento que transcende as questões de infraestrutura, geográficas ou mesmo econômicas abordadas até aqui, apontando para um caminho que remete à

⁹ São mais de 75 locações catalogadas, principalmente no Centro Histórico e na orla, com média anual de 50 produções viabilizadas na cidade e R\$ 8 milhões gerados para o município, nos últimos 10 anos.

¹⁰ Destaca-se nesse grupo, o Curta Santos – Festival Santista de Cinema, que é realizado há 16 edições, com início em 2002. Seu embrião nasceu de uma conversa entre os santistas José Roberto Torero (escritor) e Bete Mendes (atriz) sobre os caminhos do audiovisual no litoral paulista. Posteriormente, por meio do envolvimento da diretora do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, Zita Carvalhosa, em contato com os produtores culturais locais Toninho Dantas e Ricardo Vasconcelos, buscou-se um pouco da ideia do festival da Capital para os cinemas de Santos. O evento cresceu e atualmente recebe filmes de curta, média e longa-metragem de vários estados, Capital, interior e litoral, além de mostras internacionais. Também participou de mostra cinematográfica alemã.

¹¹ Indicador de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Idecult). Dica de leitura em: <www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=6495>.

subjetividade dos indivíduos. A uma construção social presente na memória do povo e refletida nos costumes do dia a dia, vinculada à história de desenvolvimento de Santos. Uma cidade que, no mundo cultural, já projetou expoentes como Patrícia Galvão, Plínio Marcos, Cacilda Becker, Sérgio Mamberti, Chorão, Alexandre Borges, Nuno Leal Maia, Ney Latorraca, Mário Gruber, Benedicto Calixto, Vicente de Carvalho e Martins Fontes, entre tantos outros, mas cuja maior parcela da população, no melhor estilo do ditado popular “santo de casa não faz milagre”, não tem dado atenção à atual produção dos artistas locais.

Deste modo, diante de tal cenário problematizado, indaga-se por meio desta dissertação como a memória coletiva de Santos, também presente nas lembranças de promotores de arte na cidade, atua sobre o imaginário social, interferindo na comunicação da criação artística local aos munícipes, propondo estratégias comunicacionais para ampliar o interesse do público pela criação artística local.

Problemas de pesquisa

Em sua formulação, o PMC de Santos teve como um de seus pilares a pesquisa realizada em 2014 pelo Instituto JLeiva – Cultura e Esporte, contratado pelo Ministério da Cultura e pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo para mapear o perfil cultural dos municípios paulistas. Foi o referido estudo, segundo destaca o texto do Plano, que identificou o alarmante dado do desinteresse de 75% da população santista (434.742 habitantes, segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia Estatística/IBGE, de 2017) pela produção cultural, em seu tempo livre¹², especialmente com relação ao conteúdo gerado na cidade.

Embora sirva de alerta e de ponto de partida para esta pesquisa, os números citados, entretanto, não investigam os munícipes como sujeitos da ação histórica no processo de formação de Santos. Percebe-se, assim, que não considera em profundidade os hábitos enraizados na memória coletiva (HALBWACHS, 2006) da população, estruturada sobre comportamentos transmitidos ao longo do processo histórico de desenvolvimento da cidade, com o porto de Santos como centro propulsor das transformações e costumes.

Observa-se que o Plano oferece um retrato do momento vivido pela cidade, mas não permite a análise relevante da memória coletiva (HALBWACHS, 2006) que abrange parcela predominante dos santistas. Não considera “uma construção social” (RIOS, 2013, p, 4) que

¹². Atenta-se que a denominação tempo livre utilizada está associada a “tempo para o descanso, à diversão e ao desenvolvimento, liberado de obrigações” (AQUINO; MARTINS, 2007, p. 498).

culmina no distanciamento do público da produção artística de modo geral, porém, mais intensamente da local, com a qual não desenvolve elos de identidade.

Faz-se necessário, deste modo, investigar a cultura¹³ local, com as referências registradas na memória do povo que orientam o comportamento no dia a dia, gerando costumes¹⁴ permeados por práticas que têm raiz no passado, ainda influenciando no modo de agir e pensar do presente. Segundo destaca Tocqueville (2001, p.52), “[...] ninguém pode livrar-se inteiramente do passado”.

Tratamos aqui dos motivos que levam as pessoas a comportarem-se de uma forma específica, que transcende os contextos sociais e econômicos do momento. Ou seja, “[...] é preciso, às vezes, voltar-se para o passado remoto buscando valores e costumes sociais que se caracterizam por resistir à ação do tempo” (ABREU; CONCEIÇÃO, 2011, p. 64). Bourdieu (1999) trata essa influência como um poder invisível, inconsciente e simbólico, presente no cotidiano das sociedades ocidentais, que culmina em uma relação de dominação, internalizada, sobre as ações dos indivíduos.

Estudos no campo da memória encontram confluência com as considerações acima. Apontam que as pessoas são reflexos dos laços que constroem em sociedade, no convívio com sujeitos materialmente presentes ou não, e têm suas memórias, que influenciam suas ações, orientadas pelas experiências. Não se trata aqui apenas de uma convivência presencial, o que abre margem para a apuração de costumes propagados ao longo de gerações.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p.30).

A questão tratada acima é abordada por Rios (2013), quando enfatiza que as memórias sociais têm relação com o contexto social no qual o sujeito está inserido. Ou seja, os costumes e práticas em Santos não estão relacionados apenas à visão de cada sujeito sobre sua condição, mas ao todo que rememoram e expressam juntos e que leva à formação de sua

¹³ Aqui entendida como uma conduta coletiva fundamentada em sistemas simbólicos criados e transmitidos em forma de regras, que formam o senso comum. Tais mecanismos produzem uma forma específica de adaptação e utilização do ambiente, “que abrange tanto produção de conhecimentos como a de técnicas aprendidas e transformadas a cada geração” (ARANTES, 1984, p. 26).

¹⁴ Costume no sentido não de “produto da ação humana, mas da própria natureza dessa ação: uma ação padronizada e organizada pelas regras, codificada simbolicamente e, como os bens culturais, carregada de significação” (ARANTES, 1984, p. 27). Derivada da regularidade e do significado do comportamento criado a partir da manipulação de sistemas simbólicos.

identidade coletiva. É por meio do grupo e de seus códigos que as pessoas se expressam em sociedade e reconhecem a si próprias.

Mesmo quando constrói lembranças baseadas em experiências individuais, o sujeito precisa recorrer a instrumentos que lhe são fornecidos pelo meio social, tais como as ideias e as palavras. Só assim ele pode tornar sua experiência inteligível e comunicável, não só para os outros, mas também para si mesmo (RIOS, 2013, p. 5).

Deste modo, Rios (2013) frisa que os símbolos, assim como os hábitos socialmente construídos, são reflexos diretos da influência da sociedade sobre a pessoa. Trata-se de um processo construído de forma coletiva. Processo, como já citado, que no caso santista criou códigos sociais que têm afastado parcela significativa da população da linguagem artística.

Na prática jamais estamos sós, pois estamos sempre imersos num mundo de símbolos socialmente construídos, que nos fazem sentir a constante influência da sociedade sobre nosso comportamento. A percepção individual é formatada por códigos sociais que funcionam como uma linguagem (RIOS, 2013, p. 5- 6).

Trata-se de conceito que também encontra semelhança ao de comunidade, no qual o indivíduo, muito integrado à sua cultura e a seu grupo, não se pensa isoladamente. “Ele é seu grupo, seu povo, seu clã, e não se vê como distinto, com direitos individuais inalienáveis, quase – digamos – não tendo existência em si mesmo” (ULHÔA, 2000, p. 66).

Retomando a teoria de Halbwachs (2006), de que as memórias coletivas não têm origem apenas em sujeitos materialmente presentes ou em experiências vividas exclusivamente pela pessoa, os códigos sociais da atualidade de Santos não estão vinculados exclusivamente aos aspectos econômicos ou sociais da contemporaneidade, assim como não têm ligação apenas com o espaço geográfico da cidade.

Essa abordagem explica o forte elo de Santos com seu passado, marcado pela abertura do seu porto a culturas e produtos de outros países e ao vínculo da população – também em função do porto – aos valores intelectuais e mercantis da cidade São Paulo do início do XX, que experimentava momento próspero, com sua consolidação como metrópole cafeeira e berço do Movimento Modernista.

Pensando na relação da memória do presente com o passado, mas principalmente quando o contexto envolve espaços geográficos distintos, como a relação entre Santos e São Paulo, Pollak (1992) oferece exemplos de casos referentes às comunidades estrangeiras em que as recordações de uma cultura específica foram transportadas de um território para o outro e se fizeram presentes, ao longo do tempo, inclusive entre as gerações mais recentes.

Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo. Aqui estou me referindo ao exemplo de certos europeus com origem nas colônias. A memória da África, seja dos Camarões ou do Congo, pode fazer parte da herança da família com tanta força que se transforma praticamente em sentimento de pertencimento. Outro exemplo seria o da segunda geração dos *pieds noirs* na França, que na verdade nem chegaram a nascer na Argélia, mas entre os quais a lembrança argelina foi mantida de tal maneira que o lugar se tomou formador da memória (POLLAK, 1992, p. 202).

Conclui-se, assim, que o processo de construção da identidade decorre num tempo determinado, que pode ser o tempo cronológico, do relógio, ou mesmo um tempo psicológico. Por isso, pode-se considerar a memória como constituinte da identidade, um elemento que pode acionar o “[...] sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 204).

Ou seja, é por meio da memória e dos códigos simbólicos que se formam a partir dela que se constrói o imaginário social (BACZKO, 1985), dispositivo por meio do qual as pessoas se autorrepresentam e por meio do qual agem, relacionando-se com o mundo. Os imaginários formam um “[...] mapa social que representa legítima e eficazmente a formação existente, com seu sistema de distribuição de poder, dos privilégios, do prestígio e da propriedade” (BALANDIER, 1976 apud BACZKO, 1985).

Para Taylor (1997), trata-se de formas de compreensão e de prática comuns, com um sentido de legitimidade partilhado socialmente. Taylor considera o imaginário um *ethos* enraizado na vida coletiva, nas práticas e nas instituições, que influencia na forma como as pessoas pensam, se relacionam umas com as outras e agem. Que atua sobre a construção da identidade humana, formada a partir do diálogo interno que se tem com o imaginário da sociedade ou da comunidade cultural.

Dessa forma, a interpretação do imaginário possibilita a compreensão comum das práticas da vida social, definidas “[...] por certos padrões de obrigações e proibições [...]” (RIBEIRO, 2013, p. 137). Ou seja, práticas presentes em todos os níveis do convívio social, que abrangem da família à política, e que estão vinculadas a uma forma específica de imaginar a existência social.

Essa compreensão de fundo implica, ainda que implicitamente, a capacidade de reconhecermos casos ideais. Mais ainda, implica a capacidade que temos de reconhecer como as coisas normalmente passam (dimensão fatural) e de formularmos uma ideia de como elas deveriam ser (dimensão normativa). (RIBEIRO, 2013, p. 137)

Não se trata aqui de uma doutrina explícita, uma vez que os modos de agir e pensar resultantes do imaginário têm “[...] natureza irrestrita e indefinida [...]”, como pontua Ribeiro (2013, p. 137). O que se tem é uma ação inconsciente, que independe da teorização do indivíduo sobre si próprio. Assim, dessa mescla inconsciente do passado com o presente, surge a pesquisa a respeito dos motivos implícitos, muitos deles relacionados à história de consolidação do porto e da cidade, que culminam no afastamento do público da programação e da produção culturais, especialmente as locais.

Um modo de agir que caracteriza o já citado regionalismo santista, popularmente conhecido como bairrismo, que consiste na materialização de identidade comum à população, mediada por códigos culturais visíveis e não visíveis, que influem diretamente na construção das relações sociais existentes (NETO; BEZZI, 2009).

Pergunta-problema e objetivos da pesquisa

A apreciação de tal contexto permite uma visão ampla, com a interpretação e contextualização dos dados reunidos pelo PMC frente à subjetividade da memória de produtores culturais atuantes na cidade, criando panorama propício ao rico levantamento de informações baseadas não apenas em dados estatísticos, mas em um sentimento subjetivo que compõe o cotidiano.

Nesse sentido, formula-se a seguinte questão-problema:

- Como a memória coletiva de Santos, presente no imaginário social de promotores da cultura artística na cidade, interfere na comunicação da criação artística local aos munícipes, e quais são as estratégias comunicacionais para ampliar o interesse do público pela criação artística local?

Tal material possibilita a compreensão necessária do imaginário social para a posterior formulação de estratégia de comunicação que objetive a aproximação entre os universos da arte e das pessoas que vivem na cidade. Ou seja, busca-se por meios desta dissertação, o seguinte objetivo:

- Compreender os modos como a memória coletiva (HALBWACHS, 2006) de Santos, presente no imaginário social (BACZKO, 1985) de promotores da cultura artística na cidade, possibilita a comunicação da criação artística local aos munícipes.

Tal compreensão permite a formulação de estratégias comunicacionais para ampliar o interesse do público pela criação artística local, considerando-se que pela memória é possível atingir o imaginário do grupo social estudado.

Justificativa

O acesso à cultura e à expressão artística, assim como a defesa das manifestações populares, são direitos previstos na Declaração Universal dos Direitos Humanos¹⁵, de 1948, e na Constituição Brasileira¹⁶, de 1988, ou seja, consolidados como essenciais. Também estão presentes em diretriz do PMC (2017, p. 72), que determina a necessidade de: “Democratizar e garantir o amplo acesso aos bens culturais, compreendendo a cidade como espaço de vivência, produção, difusão e circulação de arte e cultura”.

Deste modo, esta pesquisa tem o intuito de criar bases para a democratização da produção artística em Santos, proporcionando dados científicos que embasem a formulação de estratégia de comunicação que possibilite o maior envolvimento da população, hoje distante principalmente da arte local, com a criação realizada na cidade.

Por meio da arte, busca-se estimular o desenvolvimento social e o exercício da cidadania, assim como o “empreendedorismo cultural, formação de novos públicos, elevação da autoestima dos cidadãos e a atenção, especialmente, daqueles historicamente excluídos e em situação de vulnerabilidade social” (PMC, 2017, p. 15).

A palavra arte vem do verbo latino *Ágere*, que significa agir. Portanto, “tem sido compreendida como uma atividade fundamental do ser humano e tem em sua própria essência a informação” (ALVES, 1997, p. 21). Pode-se concluir, então, que a arte leva à ‘cidadania cultural’, termo com significado atrelado às oportunidades de produção, assimilação e criação artística, gerando conhecimento e discernimento.

A arte é um meio de representação da realidade, uma construção social, percepção de nós mesmos no mundo, possibilitando-nos assumir modelos de identidade e comportamento. Tais representações do mundo podem nos inspirar para a compreensão do presente e criação de alternativas para o futuro (GRUMAN, 2012, p. 202).

Deste modo, tendo em vista a importância da criação artística como instrumento transformador, meio para o desenvolvimento de uma sociedade cidadã – conceito que aqui transcende a igualdade jurídica ou os direitos e deveres constitucionais –, busca-se o despertar

¹⁵. A Declaração Universal dos Direitos Humanos prevê em seu artigo 27, parágrafo 1º, que: “toda pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam”. No parágrafo 2º, afirma que: “todos têm direito à proteção dos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria”.

¹⁶. Com o intuito de garantir o direito à cultura, assim diz a Constituição Brasileira, em seu artigo 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. O artigo é dividido em dois parágrafos: O primeiro ressalta que “o Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”. O segundo destaca: “a lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais”.

das pessoas para a construção de um mundo com mais justiça, dignidade, segurança, felicidade e menos individualismo, diminuindo abismos sociais e buscando a redução da velocidade do “processo antropofágico que vem se chamando de globalização ou mundialização” (ULHÔA, 2000, p. 61).

Antropofagia aqui associada ao avanço mercadológico sobre a cultura, levando à

[...] extraordinária aceleração da expansão do capital (o ‘turbo-capitalismo’), esse processo tendencial de ‘transnacionalização’ do sistema produtivo e de atualização do velho liberalismo de Adam Smith a que se vem chamando de ‘globalização’ e cuja autopropaganda, atravessada pela ideologia do pensamento único, lhe atribui poderes universais de uniformização (SODRÉ, 2002, p. 11).

Pensamento único, propagado por meio das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), que abrange avanços nos processos sociotécnicos utilizados pela televisão, telefonia e computador (SODRÉ, 2002, p. 13), assim como para meios de comunicação como cinema, rádio e videoclipes.

Aliás, por meio da conceituação dos videoclipes, Martín-Barbero (2003) amplia o horizonte sobre a relação entre globalização e tecnologia, explicando que os populares ‘clipes’ “constituem conversões de informação disseminada pelos meios de comunicação e TICs, levando à mundialização de imaginários com valores desterritorializados” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 60). Neles “[...] não apenas se faz e refaz a cultura das majorias, não somente se comercializam formatos, mas recriam-se as narrativas nas quais se entrelaça o imaginário mercantil com a memória coletiva” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 63).

Nesse contexto contemporâneo de mundo globalizado, retoma-se a pertinência da análise do Plano Municipal de Cultura (PMC) e a importância da estratégia de comunicação a ser desenvolvida a partir desta pesquisa, que busca a valorização da arte local, tida como ferramenta de resistência, no âmbito da cidade, ao movimento da indústria cultural, preservando as identidades regionais. Tal processo é defendido por Martín-Barbero (2003) com o conceito de “ancoragem territorial”, no qual explica que as raízes culturais precisam ter inserção local, onde ocorre a corporeidade da vida cotidiana e a temporalidade da ação coletiva, “[...] base da heterogeneidade humana e da reciprocidade, características fundadoras da comunicação humana” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 59).

Segundo destacam as pesquisadoras Helena Brum Neto e Meri Lourdes Bezzi (2009, p. 21), a “[...] região cultural, hoje, tem afirmado sua identidade mediante a valorização dos códigos culturais e o resgate do passado como forma de manter a originalidade alicerçada nas heranças culturais”.

Nesse contexto de resistência, a arte também encontra afinidade com o conceito de comunicação popular e comunitária (PERUZZO, 1998), uma das bases para a estratégia de comunicação desta dissertação, que propõe o resgate do sujeito em sua singularidade, posiciona-o no processo de produção e interpretação das informações da sociedade, visando à reinterpretação do conteúdo oriundo das TICs para sua emancipação cidadã. Ou seja, a arte é também informação e, em virtude disso, a própria comunicação popular democrática que fortalece a cultura de um povo.

Como reafirma Jorge A. González (1996, p. 14), pesquisador da Universidade Nacional Autónoma do México, cultura e informação não podem ser dissociadas: “A cultura está ligada ao conhecimento, ao saber, ao conhecer, e por elo tem um vínculo com a informação”.

Delimitação do estudo

A pesquisa, que enfoca o cotidiano de produtores da cultura em Santos, tem como meta gerar um plano de gestão de comunicação que estreite o contato entre a maior parte do público do município, que hoje pouco se envolve com a criação artística local, com as obras produzidas na cidade. Também possibilita aos produtores culturais acesso a estratégia de divulgação para suas obras, além de dados sobre a percepção do público acerca dos seus trabalhos.

Considera-se produtores culturais, termo regional que tem correspondência com o papel dos “criadores culturais” (LIMEIRA, 2008, p. 5), aquelas pessoas que são envolvidas com toda a cadeia de produção artística, cuidando desde a infraestrutura e financiamento para suas atividades até a materialização daquilo que elaboraram, com atuação em linguagens como cinema, teatro, música, dança e literatura. Como Santos é cidade-polo da Baixada Santista e recebe conteúdos de municípios vizinhos, aborda-se aqui apenas o trabalho realizado na própria cidade.

Deste modo, por meio da investigação do imaginário social dos citados produtores, busca-se elucidar os motivos, vinculados aos costumes do passado e perpetuados no cotidiano santista, que ocasionam o já mencionado afastamento do público. Pretende-se, tendo em vista os resultados apontados ao término desta pesquisa, que a estratégia de comunicação a ser desenvolvida dialogue inicialmente com o público que já possui alguma afinidade com a arte, mas frequenta pouco os eventos relacionados a este segmento, buscando o fomento à formação de plateias.

Em tal processo, serão utilizadas as Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), por meio de redes sociais como o Facebook e Instagram, o que permite o livre acesso do público ao conteúdo gerado em Santos, um contato inicial com esta criação.

A comunicação de interesse público

Esta pesquisa está vinculada à primeira linha do Programa de Mestrado Profissional em Inovação na Comunicação de Interesse Público, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, que aborda a Gestão da Comunicação de Interesse Público.

Deste modo, tendo em vista a confirmação de seu interesse público, o objetivo é a formulação de estratégias de comunicação que sejam facilitadoras para a formação de plateias para a produção artística santista, meta que condiz com os objetivos do Plano Municipal de Cultura de Santos (PMC), elaborado em sintonia com a Constituição Brasileira de 1988 e com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que asseguram o direito universal do indivíduo ao acesso à cultura e à arte como forma de pleno exercício da cidadania. Ou seja, o interesse público deste estudo é sustentado na própria essência do PMC, cujo principal intuito é proporcionar o bem comum e o desenvolvimento da cidadania.

Criado pela classe artística santista, representando a sociedade civil, e agentes do Poder Público Municipal, grupos dialogaram sob o pressuposto da discussão racional. O modelo participativo adotado para a composição do Plano tem correspondência com o pensamento do teórico da Comunicação de Denis McQuail (2012), à luz do conceito de Interesse Comum, do cientista político David Held (2006), no qual os atos em prol do bem comum são mais referendados na tradição e na opinião de especialistas que na crença popular (MCQUAIL, 2012, p. 37), principalmente quando os temas em pauta dizem respeito a assuntos que não são de domínio da coletividade, como o panorama artístico em Santos, onde há afastamento de maior parcela da população da arte, mas que ainda assim são determinantes em seu cotidiano.

A essência democrática do PMC parte do princípio de que os especialistas envolvidos em sua formulação deliberaram com base na busca do bem comum, com ações que transcendem “escolhas e preferências individuais” (MCQUAIL, 2012, p. 36), o que “abre caminho para reivindicações persuasivas de certos objetivos, mas não demonstram a necessidade de atender nenhuma reivindicação em particular” (MCQUAIL, 2012, p. 36).

No entanto, vale destacar que, normatizado pelo Ministério da Cultura e fundamentado em pesquisa realizada pelo Governo do Estado de São Paulo para mapear o perfil em arte das cidades paulistas, o processo de elaboração do PMC sugere características positivistas,

partindo da padronização na obtenção de dados (COSTA, 1951) para a delimitação do panorama cultural santista com o intuito de uma “observação com objetividade científica – neutra, livre das ideologias” (CHAGAS, 2015, p. 2). Esse tipo de abordagem implica em um olhar pragmático, que descreve o retrato da realidade em um dado momento.

Entretanto, é fato que tal análise pode não revelar a subjetividade do contexto social, apresentando alguma superficialidade sobre os motivos que levaram ao quadro cultural diagnosticado, suprimindo idiossincrasias dos indivíduos e dos grupos inseridos no contexto da cidade, que são buscadas por meio desta dissertação.

A partir de tal raciocínio chega-se à importância das narrativas dos sujeitos envolvidos com a área cultural em Santos, pois elas nos permitem compreender o reflexo do passado no presente. Compreender “como as pessoas pensam, porque fazem ou fizeram suas escolhas de vida, que posição social assumiram” (PERAZZO, 2015, p. 130).

O pesquisador Lucas Correia Carvalho (2008), à luz do pensamento de Hannah Arendt (2007), ressalta que é por meio do discurso e da ação que o ser humano é capaz de comunicar a si próprio, portanto, não pode ficar alheio ao debate franco, isento de intenções veladas, essencial para revelar sua humanidade. Sendo assim, o presente estudo pretende contribuir para extensão da análise do quadro cultural e artístico de Santos, ampliando o diagnóstico do PMC a partir da subjetividade dos sujeitos envolvidos com a arte no município.

Com base no pensamento do filósofo e sociólogo Jürgen Habermas (2002), o plano de comunicação em desenvolvimento tem foco no entendimento, na comunicação interpessoal e conhecimento, ambos promovidos no seio da sociedade santista, com liberdade de expressão.

Delimitação teórico-metodológica da pesquisa

Este estudo exploratório busca fundamentação na metodologia da História Oral para ampliar a investigação sobre os fatores sociais e históricos, implícitos no dia a dia da população, que possam colaborar para o distanciamento entre a arte e a rotina dos munícipes. A História Oral, metodologia que tem sustentação na interação humana, contemplando a subjetividade dos sujeitos sociais a partir de seus relatos orais, caracteriza campo fértil para a revisão histórica e adição de novos elementos à história oficial. Busca-se, assim, a reinterpretação de episódios do passado confrontados aos conceitos do presente (PERAZZO, 2015), promovendo a discussão sobre a construção do ambiente cultural da atualidade em Santos.

A escolha da citada metodologia qualitativa também tem fundamento na experiência do pesquisador com as entrevistas jornalísticas, uma vez que o processo de reconstrução

problematizada das narrativas dos sujeitos tem semelhança à linguagem e processos de coleta de dados utilizados pelo jornalismo, que em conjunto com o enunciado imagético das narrativas, funcionaria como operador da memória social.

Mas cabe ressaltar que existem apenas semelhanças entre ambos os campos, já que os objetivos a serem alcançados diferem entre si.

Enquanto em jornal busca-se trazer novidade ao público ou apresentar-lhe um personagem, a entrevista em História Oral faz parte do projeto maior: um estudo sobre um tema pré-estabelecido. Ela é um elemento a mais que os sujeitos históricos conseguiram produzir para se conhecerem, para ampliarem seu modo de olhar o social (ROUCHOU, 2003, p. 6).

Há uma inversão de objetivos entre o jornalismo e a História Oral, embora ambos façam uso das técnicas de entrevista e do contato face a face com as pessoas, para obtenção de respostas. O jornalismo, de acordo com o pensamento de Maciel (2007), tem seu foco na atualidade e busca compreendê-la, de acordo com os fatos já ocorridos, projetando cenários futuros. Na História Oral, a atenção está voltada para como as experiências do passado refletem nas ações do presente.

Então, como forma de buscar reflexos desse passado ainda presentes de maneira sutil, mas relevante, no dia a dia, a História Oral procura evocar por meio das entrevistas a memória dos indivíduos, o que pode revelar idiosincrasias disseminadas há gerações, no contexto santista, não explicitadas no PMC, mas presentes no inconsciente do povo, culminando em sua identidade social. Como explica Lozano (1996, p. 17), a metodologia em questão é capaz de “produzir conhecimentos históricos, científicos, e não simplesmente fazer um relato ordenando da vida e da experiência dos outros”.

Ou seja, o que se busca, segundo o conceito de Baczko (1985), é a reconstrução do imaginário social e, nesse sentido, a interpretação de sua simbologia tão particular do cotidiano.

[...] a memória é social e coletiva. E a memória social deve ser vivida. Assim, há que se atentar para as especificidades das histórias de vida, pois, ao rememorar a sua trajetória de forma mais completa possível, o sujeito se esforça na construção de sua própria identidade, num resultado de apropriação simbólica do real, contando suas experiências, emitindo opiniões. Dando sentido aos gestos e fatos, aquele que rememora se torna sujeito de seus próprios atos, percebendo seu papel singular na totalidade social” (CAPRINO; PERAZZO, 2011, p. 809).

A memória emerge dos relatos das lembranças dos indivíduos sobre suas histórias e é tida como um sistema cultural de atribuição de significado que se produz ao longo do tempo.

Ou seja, ao relacionar eventos do passado com os do presente, “torna-se parte dos mecanismos de atribuição de significado próprios de uma cultura” (PERALTA, 2007, p. 15).

A constituição da memória trata de um esquema interpretativo transmitido ao longo do tempo, o que justifica a evocação de seu sentido como verdade ou como conhecimento não formalmente expresso, “[...] que está radicado nas práticas sociais cotidianas e que organiza as ações individuais” (PERALTA, 2007, p. 16).

Jacques Le Goff (2003, p. 419) afirma que memória não é história e nem o que foi vivido, “[...] mas sim o meio pelo qual nos relacionamos com o passado. Um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Trata-se, portanto, de um sistema de representação, tal como definido por Stuart Hall (1997), que influencia no modo de agir no presente. Ou seja, a pessoa toma suas atitudes, no contexto cultural em que está inserida, de acordo com a interpretação que faz de suas lembranças, de suas experiências de vida. Processo que “[...] permite criar uma imagem do passado que corresponde a quadros de significação do presente” (PERALTA, 2007, p. 16).

Cada sujeito, ao narrar sua trajetória de vida, atua como testemunha e criador da história, rememorando e reinterpretando fatos a partir de seu momento presente, de sua cultura, destacando pormenores do cotidiano. Cada sujeito narra a partir de sua subjetividade, uma vez que cada um vê o objeto a partir de seu lugar no mundo e constrói sua narrativa de forma seletiva, marcando sua trajetória de acordo com sua concepção de mundo e sua percepção de si mesmo (PERAZZO, 2015, p. 123).

Tais raciocínios resultam em um novo paradigma das Ciências Sociais, que passam a investigar o estudo da prática, “[...] expandindo a noção funcionalista de cultura como um conjunto de normas, valores e atitudes para uma percepção como dimensão simbólica constitutiva de todos os processos sociais [...]” (CRANE, 1994 apud PERALTA, 2007, p. 15), ampliando e humanizando os horizontes da pesquisa.

Diante de tal constatação é importante destacar que o conceito de passado difere do sentido de memória. Embora permanente, já que não pode ser alterado, o passado é mutável e articulado junto às convicções da atualidade no momento em que emergem as lembranças e, por conseguinte, os relatos. A memória, com a reinterpretação do passado, torna-se a realidade para quem rememora (RICOEUR, 2007).

Entretanto, a rememoração nem sempre é fiel aos fatos, o que constitui mais um recurso que um problema, quando se busca compreender a riqueza do campo cultural, pois é capaz de sofrer influências das versões oficiais da história e da mídia. As testemunhas orais

nem sempre são as mais precisas. “Muitas vezes são dominadas por um processo de estereotipia e se dobram à memória institucional” (BOSI, 2003, p. 17).

Mas o processo de lembrança não pode culminar totalmente em memórias fantasiosas, e nem em produto de manipulação ideológica, já que precisa ter coerência com a forma como cada grupo se percebe e com a representação feita dele mesmo (RICOEUR, 2007). Ou seja, as lembranças precisam fazer sentido em contexto social, assim, não podem estar totalmente desconectadas da cultura de quem rememora e, quando analisadas junto à história oficial, mostram como a pessoa interpreta os fatos a partir de suas próprias convicções. Como ressalta Peralta (2007, p. 18), “[...] apenas quando baseadas na experiência, podem estas versões ideológicas do passado subsistir ao longo do tempo”.

Beatriz Sarlo (2007, p. 10) explica que o passado é sempre conflitivo, não é convocado exclusivamente segundo a vontade do sujeito, como corroboram Ricoeur (2007) e Perazzo (2015), que consideram que o “[...] passado irrompe nossas lembranças nos momentos que não esperamos” (PERAZZO, 2015, p. 125).

A rememoração é um ato de espontaneidade e liberdade. Se o narrador se sentir “[...] obrigado a contar o que os outros querem que ele conte, pode recorrer à estratégia do esquecimento” (PERAZZO, 2015, p. 126), ou seja, prefere se calar e silenciar ao não encontrar uma escuta atenta. Por isso, segundo Glória Vergara (2004 apud PERAZZO, 2015, p. 126), “[...] a esse narrador interessa que se adentre em sua história, com que os ouvintes vivam os personagens e as emoções de seu relato”.

Para esta pesquisa, foram realizadas nove entrevistas (História Oral) com produtores culturais de Santos, pessoas representativas envolvidas com o fazer artístico, cuidando desde a infraestrutura e financiamento para suas atividades até a arte final da obra.

Os depoimentos foram registrados em áudio captado por gravador digital, a fim de delinear e analisar quadros sociais e culturais que tenham relação com os fatos históricos da formação e desenvolvimento da cidade, relacionando-os com os atuais indicadores de comportamento encontrados no município, mapeados por pesquisa utilizada para embasar o PMC. Ou seja, pretendeu-se registrar depoimentos de atores sociais, considerados aqui como sujeitos da ação, como forma de compreender como a população santista se autorrepresenta, como os produtores se veem inseridos nesse contexto e como têm seu trabalho percebido pelo público, contextualizando os dados dos diálogos com o conteúdo de documentos e fontes históricas.

Tratou-se de uma pesquisa baseada na história oral, que

[...] funda-se nas pessoas que serão entrevistadas. As experiências dessas pessoas, quando narradas por elas próprias, permitem recuperar uma história social, cultural e cotidiana trazida pelo ‘cidadão comum’, ou seja, por agentes da história que não foram heroicizados, mitificados ou transformados em ‘grandes homens’ ou pessoas públicas ou famosas. Nesse sentido, são múltiplos os sujeitos sociais que poderão narrar suas histórias de vida” (CAPRINO; PERAZZO, 2011, p. 806).

Como Santos é cidade-polo da Baixada Santista e recebe conteúdos e público de municípios vizinhos, aborda-se aqui apenas o trabalho realizado na própria cidade ou oriundo de outras localidades, mas recebido pela cidade, nas linguagens de cinema, teatro, música, dança e literatura.

Na escolha dos personagens, procurou-se abordar pessoas com experiência artística superior a 10 anos, com idades entre 30 e 60 anos, com produção ininterrupta de trabalhos em seus respectivos campos. Produtores culturais com criação relevante dentro do contexto cultural da cidade, com obras de destaque frente à classe artística, Poder Público (por meio de programas de incentivo), mídia e público que já acompanha a arte no município, esferas da sociedade abrangidas pela análise do PMC, que é o ponto de partida para a discussão da arte em Santos.

Ou seja, partindo-se da versão do narrador, os métodos de coleta, interpretação e análise provenientes dessas narrativas orais contribuem para as pesquisas empíricas em Comunicação como “[...] modelos interpretativos das práticas sociais da comunicação midiaticizada” (SOUZA, 2006 apud CAPRINO; PERAZZO, 2011, p. 804).

As memórias podem ser transmitidas em texto (diários, cartas, orações) ou por meio da oralidade, o que consiste na expressão de lembranças do sujeito, que aciona sua capacidade psíquica para rememorar, propriedade humana de preservar o passado, como explica Le Goff (2003). Deste modo, como corrobora Perazzo (2015, p. 123), a História Oral constitui “[...] método de produção, coleta e análise de fontes de pesquisa”.

Como metodologia, a História Oral pressupõe estratégia e tomada de posição. A utilização de ferramentas específicas, com roteiro pré-estabelecido e perguntas amplas, auxiliam o entrevistado em sua narrativa, “[...] para que ele possa ter a liberdade de compor a sua história, muitas vezes rompendo com a cronologia narrativa” (VENÂNCIO, 2012, p. 20). Sendo assim, cabe ao pesquisador o entendimento da subjetividade do sujeito-narrador e a condução de seu discurso durante a entrevista, buscando sempre os aspectos pertinentes ao que é foco da pesquisa (VENÂNCIO, 2012).

A realização de um fichamento detalhado dos relatos obtidos é imprescindível, assim como a relação do conteúdo apurado na oralidade ao material de suporte à pesquisa, como dados históricos, bibliográficos e documentais. Com o fichamento das transcrições das entrevistas, é possível desvendar a relação que se estabelece entre os relatos dos entrevistados e os apontamentos redigidos e garimpados pelo pesquisador, possibilitando a visualização simultânea do conjunto das entrevistas e facilitando o entrecruzamento de informações, chegando a uma representação “coerente e progressiva” do objeto de estudo (CASSAB; RUSCHEINSKY, 2004, p. 16-17).

Para se chegar à profundidade do conteúdo, é essencial ao pesquisador estabelecer o *rapport* (GIL, 2008), processo por meio do qual busca fazer com que os entrevistados sintam-se livres de qualquer coerção, intimidação ou pressão no momento de criar suas narrativas. Desse modo, o entrevistador precisa deixar seu entrevistado à vontade e construir, desde o primeiro contato, uma atmosfera de cordialidade. Para tanto, deve explicar o objetivo e a natureza do trabalho, ou mesmo realizar pré-entrevistas para estruturar uma relação de confiança, fundamental para que não haja blindagem nas respostas.

A relação de credibilidade culmina em uma narrativa de sucesso, com o entrevistado “[...] acionando estereótipos que lhe permitem falar impessoalmente sobre seus grandes feitos ou trazer apenas algumas opiniões sobre as questões propostas” (VENÂNCIO, 2012, p. 19-20).

No contexto da História Oral, o centro do interesse é o indivíduo inserido na história, com suas lembranças desde a infância até o momento da entrevista, aquilo que viveu, presenciou ou experimentou (VENÂNCIO, 2012, p. 21). Desse modo, os roteiros das entrevistas de História Oral são formulados de acordo com a história de cada pessoa. A partir de eixos comuns que tratam do tempo histórico de todas elas, do espaço comum em que viveram, das experiências voltadas ao tema do estudo, das práticas comuns à vida cotidiana. Também se elabora para cada caso temas específicos a serem tratados durante a conversa. Assim, pode-se descrever uma breve biografia de cada colaborador que se propõe a contar sua história, o que será apresentado nos capítulos a seguir.

Entrevistas de história de vida – personagens e roteiro

Para esta dissertação, foram realizadas nove entrevistas de história de vida com produtores culturais atuantes em Santos. Artistas com produção nas áreas de música, dança, literatura e audiovisual, com experiência artística superior a 10 anos em seus ramos de atividade, com idades entre 30 e 60 anos. Todos têm produção contínua de trabalhos, com criação relevante dentro do contexto cultural da cidade, com obras de destaque frente

à classe artística, poder público (por meio de programas de incentivo), mídia e plateias que já acompanha a arte no município.

As entrevistas exploram a formação do imaginário social dos produtores culturais, envolvendo as relações familiares, o convívio com amigos e as vivências no município que culminaram na escolha da arte como ramo de atuação. Busca-se, desse modo, traçar um panorama das relações sociais constituídas ao longo da vida dos entrevistados, que destacam a memória coletiva da cidade em seu imaginário social, evidenciando a percepção que os personagens desta dissertação têm sobre sua própria produção e a receptividade da cidade a ela. Tal relação proporciona um rico cenário que demonstra, de acordo com a subjetividade de cada artista, como a história da formação de Santos permanece presente e influente sobre os hábitos do dia a dia da cidade, direcionando modos de agir e pensar.

De acordo com o exposto, são entrevistados deste trabalho:

Quadro 1 - Descrição dos Colaboradores Depoentes da Pesquisa

Depoente	Gênero artístico	Breve biografia	Relação com Santos
1. André Azenha	Jornalista, assessor de imprensa, produtor cultural, escritor e crítico de cinema, membro da Abraccine - Associação Brasileira dos Críticos de Cinema.	Nascido em 1980, atualmente com 38 anos, morador de Santos. Iniciou sua carreira em 2001. É idealizador e coordenador do Santos Film Fest - Festival Internacional de Filmes de Santos e do CulturalMente Santista, dois eventos integrantes do calendário oficial de Santos, e do Nerd Cine Fest Santos - Festival de Cinema e da Cultura Nerd e Geek do Litoral Paulista. Edita o site CineZen Cultural (www.cinezencultural.com.br), criado em 2009 e que tem mais de 3500 textos publicados. Autor do livro 'Histórias - Batman e Superman no Cinema` (2016), cuja terceira edição	Reside e trabalha em Santos, onde realiza seus projetos profissionais e vive com a família.

		<p>foi produzida pelo Instituto HQ. Participou dos livros <i>100 Melhores Filmes Brasileiros</i> e <i>100 Melhores Documentários Brasileiros</i>, coletâneas de ensaios de críticos da Abraccine. Em julho de 2017, foi curador e um dos organizadores do Santos Criativa - Festival Geek.</p>	
2. Valdir Alvarenga	Poeta, produtor cultural e funcionário público.	<p>Nascido em 1951. Atualmente com 67 anos de idade. Iniciou sua carreira em 1970. É criador, ao lado do também poeta Antônio Canuto, da revista literária <i>Mirante</i>, a mais antiga do Brasil ainda em atividade. No fim da década de 1970, participou do Picaré, grupo santista de literatura marginal. Publicou os livros <i>Plenilúnio</i> (1982), <i>O Pequeno Marginal</i> (1986) e <i>Autógrafo</i> (2000).</p>	<p>Reside e trabalha em Santos, onde realiza seus projetos profissionais e vive com a família. Iniciou sua carreira durante nos anos 1970, quando o teatro e a música ainda sofriam forte opressão por parte do Governo Militar. Nesse contexto, iniciou a carreira no que chama de poesia marginal.</p>
3. Pedro Sérgio Norato	Ator profissional, arte-educador, diretor teatral e produtor cultural.	<p>Natural de Penápolis, no interior de São Paulo. Reside em Santos desde os 17 anos de idade. Atualmente com 49 anos, nasceu em 1969. Começou a fazer teatro com 11 anos. É criador do primeiro festival de cenas teatrais do país, o Fescete, realizado pelo Tescom Promoções Artísticas e Culturais Ltda., que chega à 23ª edição em 2019. Também traz como destaques do</p>	<p>Reside e trabalha em Santos, onde realiza seus projetos profissionais e vive com a família. Iniciou suas atividades teatrais em Penápolis, mas desenvolveu sua vida artística a partir da mudança para Santos, quando teve contato com o cenário cultural da cidade.</p>

		currículo atuações em festivais como o Festes – Festival de Teatro de Estudantes de Santos Paschoal Carlos Magno (2010), Festival da Cidadania de São Vicente (2009 e 2010), Ópera Samba – José Bonifácio de Andrade e Silva (2013), peça <i>Kasato Maru</i> (2008) e Encenação da Fundação da Vila de São Vicente (2008 e 2009).	
4. Karla Lacerda	Atriz profissional, arte-educadora, diretora teatral e produtora cultural.	Natural de Santos. Nascida em 1970. Atualmente com 48 anos de idade. É criadora do primeiro festival de cenas teatrais do país, o Fescete, realizado pelo Tescom Promoções Artísticas e Culturais Ltda., que chega à sua 23ª edição em 2019. Também traz como destaques do currículo atuações em festivais como o Festes – Festival de Teatro de Estudantes de Santos Paschoal Carlos Magno (2009), Festival Santista de Teatro Amador – Festa (2001), peça <i>Kasato Maru</i> (2008) e Encenação da Fundação da Vila de São Vicente (2009). Dirigiu a peça <i>Absurdamente Pagu</i> , em comemoração ao centenário de Patrícia Galvão (2009) e foi diretora-adjunta da encenação de <i>José Bonifácio</i> , em 2003, e da <i>Ópera Samba – José Bonifácio</i> , em	Reside e trabalha em Santos, de onde realiza seus projetos profissionais e vive com a família.

		2013.	
5. Fernando Negrão	Cantor, músico e compositor.	Nascido em 1979, em Santos. Atualmente com 39 anos. Começou cantando, aos 17 anos, nas casas noturnas da Baixada Santista. Aos 19 anos, venceu sua primeira disputa de samba-enredo na escola onde iniciou sua trajetória como sambista, a Real Mocidade Santista. De lá pra cá, tornou-se um dos principais compositores do gênero na cidade. Em 2014, venceu o concurso Taça Na Taça e Você na Globo, realizado pelo programa Fantástico, da TV Globo, que escolheu a melhor versão da música da emissora para a Copa do Mundo. Tem um CD autoral gravado.	Reside e trabalha em Santos, onde realiza seus projetos profissionais.
6. Kennedy Lui	Músico, produtor audiovisual e produtor cultural.	Nascido em Santos, em 1982. Com 36 anos de idade. Publicitário e proprietário de produtora de conteúdo audiovisual. Sua atuação como videomaker tem no videoclipe a principal forma de expressão. Produz videoclipes para bandas locais, muitos deles premiados. Tem 11 prêmios no Curta Santos, dois prêmios Plínio Marcos, um Best of Zonapunk e Concurso de Videoclipes do Spoleto, além de participação em mostras nacionais e internacionais, em	Reside e trabalha em Santos, onde realiza seus projetos profissionais e convive com a família.

		categoria não competitiva. Realizou workshops sobre a linguagem do videoclipe nas cidades de Cubatão, Praia Grande, Sete Barras e Santos. É guitarrista e vocalista da banda Zebra Zebra, que tem dois discos lançados em CD e um deles em vinil.	
7. Manoel Herzog	Escritor e produtor cultural	Nasceu em Santos, em 1964. Criado na cidade de Cubatão, trabalhou na indústria química e formou-se em Direito. Estreou na literatura em 1987.	Reside e trabalha em Santos, onde realiza seus projetos profissionais e convive com a família.
8. Marcelo Cirino	Dançarino, professor de dança, coreógrafo e produtor cultural.	Nascido em 1967, é natural de Santos. Com 52 anos de idade. Fundador, diretor e coreógrafo da Cia. Profissional Dança de Rua do Brasil. É professor de dança, criador e idealizador do Projeto Dança de Rua da Secretaria de Cultura de Santos. Presta consultoria e curadoria artísticas. Responsável pela implantação da modalidade Dança de Rua, hoje conhecida como Danças Urbanas, em todos os festivais do Brasil. Coreografou por 15 anos a campanha Criança Esperança (Rede Globo/Unesco). Participou de filmes e da abertura do Pan Rio 2007.	Reside e trabalha em Santos, onde realiza seus projetos profissionais
9. Alessandro Atanes	Jornalista, ensaísta, músico, produtor cultural e pesquisador da relação entre história e literatura.	Nascido em Santos, em 1973. Com 46 anos de idade. Ensaísta e pesquisador das	Reside e trabalha em Santos, onde realiza seus projetos profissionais e convive com a

		relações entre História e Literatura. Também traduz, compõe, toca guitarra e faz dupla com a bailarina Jeanice Ferreira, na intervenção urbana Tempos Modernos. É jornalista com mestrado em História Social (USP, 2008). Servidor público municipal de Cubatão.	família.
--	--	--	----------

Fonte: Dados da Pesquisa de Campo

Roteiro de entrevistas

Família de origem (avós, pais, tios e época de nascimento): pesquisar sobre local de nascimento, se nascidos em Santos ou provenientes de outra cidade, região ou país. Em caso de migração e/ou imigração, buscar o que faziam antes da mudança e o que motivou a vinda para a cidade (trabalho, qualidade de vida, família, saúde etc.). Essa mudança, no caso dos avós, ocorreu por terra ou por mar?

Pergunta inicial: É nascido em Santos? E sua família?

Em caso negativo (pessoal): Há quanto tempo vive na cidade? Qual o motivo da mudança para Santos? Quais as principais diferenças que percebe entre sua antiga morada e a atual?

Em caso negativo (família): O que motivou a vinda de sua família para Santos? Quando isso ocorreu? Algum relato (pais ou avós) de como foi a adaptação? Mantiveram alguma ligação com o local de origem? Se sim, qual foi? Vieram há quanto tempo? A viagem foi por terra ou por mar?

Família base (pais, irmãos e suas épocas de nascimento): composição familiar, características da família, descendência, condições de vida (social e econômica), profissões, estilo de vida, contato com a arte. Pesquisar elementos de identidade em hábitos de lazer, religião, escolaridade, trabalho, vestimentas, grupos de amigos e seus afazeres conjuntos/coletivos.

Vivências na infância: Local no qual viveu sua infância, atividades diárias, brincadeiras, deslocamentos na cidade, rotina de estudos/escola, relação com os pais e familiares, religião, amizades, relacionamentos, gostos e/ou atividades (esporte, leitura, cinema, teatro, dança, música, artes visuais, televisão e/ou rádio), algum contato com a

arte, hábitos de lazer com família e/ou amigos no tempo livre, viagens, memórias da infância. Experiência de algum episódio presenciado na/pela família. Alguma outra atividade que queira mencionar. Relação afetiva da família com a cidade.

Vivências na juventude: Estudos, trabalho, deslocamentos na cidade (aqui, levando em conta verão e outras épocas do ano), namoro, casamento, gostos e/ou atividades (esporte, leitura, cinema, teatro, dança, música, artes visuais, televisão e/ou rádio), contato com a arte, relação com os amigos, hábitos de lazer com família, com amigos e/ou sozinho no tempo livre, viagens. Alguma experiência de vida significativa. Alguma outra atividade que queira mencionar. Relação afetiva mantida com a cidade e sua comparação com a da infância. Condiz com a visão das pessoas com quem convive socialmente?

Fase adulta: Estudos, trabalho, deslocamentos na cidade (aqui, levando em conta verão e outras épocas do ano), namoro, casamento, gostos (esporte, leitura, cinema, teatro, dança, música, artes visuais, televisão e/ou rádio), contato com arte, relação com os amigos, hábitos de lazer com família e/ou amigos no tempo livre, viagens (alguma relação com São Paulo). Alguma experiência de vida significativa. Alguma outra atividade que queira mencionar. Relação afetiva mantida com a cidade, assim como a de seus amigos e familiares.

Símbolos culturais significativos: *Em sua trajetória de vida na cidade, quais são os símbolos culturais mais importantes para você?* (Festas e eventos, alimentos, práticas religiosas, hábitos e ofícios, gostos familiares, objetos diversos, imaginários sociais, eventos históricos, eventos inesperados ou emergentes, movimentos sociais, movimentos artísticos, grupos artísticos ou artistas, personagens de destaque etc.).

Imaginário social do santista: Buscar entender a autoimagem que o santista, representado pelos produtores culturais, tem dele próprio. Quais as principais características no imaginário social sobre quem vive na cidade.

Em relação ao modo de agir: Com base em sua vivência na cidade, quais são as principais características do santista? Como o morador local se comporta em relação à cidade e à Baixada Santista e São Paulo? O quanto esse 'jeito de ser e agir' influencia no dia a dia? Na sua opinião, de onde vem esse comportamento? No que se refere especificamente ao dia a dia na cidade, o que mais agrada o santista? E o que mais o irrita?

Em relação à arte: Considera o santista exigente? O que o torna exigente? Esse comportamento é percebido no campo artístico? O que o santista busca ao procurar a programação artística? Como ele reage ao conteúdo local? Como ele reage ao conteúdo proveniente da Capital ou de outras localidades? Quais as principais diferenças ao

encarar esses diferentes conteúdos? Como o santista percebe o artista local e seu trabalho? Em sua opinião, qual o motivo de tal percepção? Como o artista local percebe seu público? Como o artista local planeja seu trabalho? Leva em consideração o público para quem vai apresentá-lo?

Encerramento: Antes de encerrar, perguntar se a pessoa quer deixar alguma mensagem, se quer fazer algum agradecimento específico ou algum balanço de sua vida até dado momento.

Processo de transcrição

Após a realização das entrevistas faz-se a transcrição. Para esse caso, são utilizadas as instruções já sistematizadas no *Manual de Procedimentos para Transcrição do Memórias do ABC/USCS*¹⁷, elaborado pelo grupo de pesquisas Memórias do ABC, da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, liderado pela Profa. Dra. Priscila F. Perazzo. Do Manual, salienta-se as principais diretrizes da transcrição:

1) Sobre formatação: a transcrição do depoimento deverá ser feita conforme norma gramatical culta da língua portuguesa. O documento transcrito deve sinalizar, a cada cinco minutos corridos de transcrição, a minutagem do áudio. Interrupções e questões técnicas devem ser indicadas entre colchetes. Títulos de livros, periódicos, peças, filmes, óperas, músicas, pinturas, esculturas e outras obras; nomes científicos, palavras e locuções em outros idiomas e palavras e expressões latinas, como gírias, devem ser indicadas em itálico. Não abreviações de nenhuma espécie, a menos que faça parte da narrativa do depoente. Caso o depoente cite falas de outras pessoas, as expressões devem aparecer após dois pontos entre aspas simples. Trechos inaudíveis ou incompreensíveis devem ser indicados com um traço do tamanho aproximando do trecho em questão:

_____.

2) Registro de traços da oralidade e especificidades de cada indivíduo: Pausas e hesitações: devem ser marcados com (...). Caso ocorram pausas muito longas também é possível indicá-las entre colchetes com [pausa longa]. Manifestações como surpresa ou dúvida: devem ser apontadas por meio da pontuação, como os sinais “!” ou “?”. Aumento no tom de voz: neste caso, admite-se o uso de caixa alta para destacar a expressão, palavra ou sílaba pronunciado pelo indivíduo. Respeitar e manter onomatopeias, vícios de linguagem e neologismos. Caso ocorram cacoetes de linguagem (como o uso exagerado de

¹⁷. Disponível em: <http://memoriasdoabc.uscs.edu.br/>

né, hein, tá, daí, então) pede-se eliminar os excessos sem que prejudique a narrativa e a característica da fala do depoente. A eliminação dos excessos deve ocorrer apenas para tornar a leitura menos cansativa.

Sons emitidos que não sejam a fala: devem ser marcados entre colchetes, como por exemplo [tosse] ou [riso] ou [choro]. Erros de concordância gramatical devem ser corrigidos, quando forem abreviações comuns à narrativa oral, por conta da transposição para o texto escrito, desde que não descaracterizem totalmente a fala do depoente. Caso as abreviações sejam recorrentes e característica fundamental de análise das narrativas, caberá ao pesquisador indicar as exceções. Erros de pronúncia de palavras, quando pontuais, pede-se a transposição para a forma culta. Quando forem recorrentes, a fim de evitar a descaracterização da fala do depoente, devem ser mantidos. A fim de facilitar o entendimento do leitor, recomenda-se que seja apontada a forma culta da palavra entre chaves. Palavras de grafia desconhecida devem ser escritas a partir do caráter fonético, isto é, imitando os sons produzidos pela pessoa e deixar a palavra destacada em vermelho entre parênteses, para correções posteriores.

Categorias de análise

As categorias de análise são elaboradas a partir da própria narrativa dos depoentes. A reflexão sobre a história de Santos, os imaginários sociais constituídos, o referencial teórico e as narrativas de história de vida, conjugadas, nos levam à definição de categorias que podem ser encontradas em cada uma das narrativas produzidas. Com base nas reflexões possíveis até essa etapa da pesquisa, algumas prováveis categorias começam a se delinear:

Convívio familiar – Entender qual a relação dos entrevistados com sua família ao longo de sua vida, especialmente quando houve a opção pela carreira artística. Perceber se o fazer artístico era estimulado na rotina doméstica e como isso ocorria.

Envolvimento com a cidade – Entender se os entrevistados e suas famílias têm longa relação com a cidade e com o porto, ou se são provenientes de outras localidades. Caso tenham famílias com longos vínculos na cidade, entender qual a significação de Santos no imaginário social dos familiares. Caso tenham vindo de outros municípios, buscar o motivo da mudança para Santos e o imaginário construído a partir da vivência local.

Classe social – Procura-se evidências da classe social do entrevistado com base em sua história de vida. Por exemplo, as escolas que cursou (públicas ou particulares), bairro em que reside/residiu, meio de transporte que utiliza, hábitos de consumo.

Escolaridade – Busca-se delimitar o grau de escolaridade das pessoas envolvidas com arte em Santos e a relevância desse conhecimento no exercício do papel de artista/produtor cultural.

Pertencimento – Evidenciar como os produtores culturais de Santos, sejam eles nativos ou provenientes de outras localidades, absorvem o sentimento de pertencimento à cidade. Como trabalham em seu interior a proximidade com a praia, aqui relacionada à natureza, e à urbanidade existente no município.

Carreira na arte local – Busca-se identificar as motivações para iniciar ou dar continuidade à carreira artística na cidade. Se tal opção tem base nos movimentos culturais ali encontrados. Entender a origem da efervescência cultural existente no município, segundo o imaginário social das pessoas envolvidas com o meio cultural, e como ela influencia na opção pela linguagem artística escolhida pelo entrevistado.

Imaginário do artista – Delimita-se o imaginário social dos produtores culturais acerca dos trabalhos que criam. Que representação dão a eles e qual reação esperam do público diante de suas produções.

Reconhecimento – Aqui é a etapa em que se busca entender como os produtores culturais percebem a receptividade do público a seus trabalhos. Quais dificuldades enfrentam para apresentar suas criações e quais artifícios têm utilizado para atrair a atenção do público.

Resistência ou adaptação? – Entender se os trabalhos de destaque de cada produtor derivam da adequação àquilo que é socialmente aceito pela cidade ou se são fruto de resistência, preservando sua característica, independentemente da imediata aceitação.

Santo de casa não faz milagre – Entender e verificar a veracidade do dito de que o artista só ganha reconhecimento em Santos depois de fazer sucesso fora da cidade ou na mídia. Entender, a partir do imaginário dos produtores, o que muda na relação com o público após esse reconhecimento.

Estrutura do texto dissertativo

Não é possível investigar a memória coletiva de Santos sem conhecer a origem da cidade. Por esse motivo, no Capítulo 1 desta dissertação, abordo resumidamente a história de desenvolvimento do município, diretamente relacionada à dinâmica do seu porto,

responsável, no final do século XIX e início do século XX, pela escoação da produção do café paulista, o ouro verde, para o mundo. Porto que, durante o citado período, foi a principal porta de entrada dos imigrantes europeus e japoneses no Brasil e fundamental para a consolidação da cidade de São Paulo como metrópole econômica nacional, fato que ocasionou a aproximação social, cultural e financeira entre o planalto e Santos.

Também enfoco o nascimento do Modernismo, importante movimento artístico paulista que, a partir dos anos 1930, com seu característico ufanismo, alterou o imaginário social de progresso de todo o estado acerca do litoral, caracterizado como região de ócio. Deu início ao distanciamento cultural entre a Capital e interior de São Paulo e o município de Santos. Distanciamento reforçado ao longo do período do governo nacional militar, a partir de 1964, que passa a explorar em campanhas publicitárias de turismo a beleza litorânea do país associada exclusivamente ao deleite, sem qualquer referência aos valores de progresso e produtividade. No entanto, valores paulistas também são característicos de Santos, pois a cidade, em seu processo de desenvolvimento, experimentou das mesmas benesses de prosperidade que São Paulo.

Diante dos fatos históricos listados acima, o imaginário social do santista foi se moldando às situações, de forma a lidar com as mudanças culturais sofridas pelo estado e o país ao longo dos anos. Passou a ser expresso por meio das ações da população refletidas no cotidiano, também na área artística, que percebeu o afastamento do público, especialmente com relação à produção local. Sendo assim, como forma de entender como se deu a relação e o acesso à arte na cidade ao longo dos anos, no Capítulo II, apresento a trajetória dos nove entrevistados desta dissertação nesse universo regional, enfatizando desde as relações de infância e em família até a escolha da carreira profissional em artes.

Discorre-se aqui acerca de um fazer artístico local que é intitulado independente por produtores culturais e governo municipal, ou seja, que remete à produção livre de amarras governamentais e econômicas, focado no pensamento crítico e no fortalecimento do espírito cidadão, conforme pontua o Plano Municipal de Cultura de Santos (2017). Para explorar esse ideal questionador de liberdade criativa, no Capítulo III são debatidos os conceitos teóricos de independência, assim como a viabilidade do incentivo financeiro governamental para as obras artísticas e a associação desse termo à produção amadora.

Nesse contexto, também é analisada a percepção do público, por meio do imaginário social dos entrevistados desta dissertação, acerca do que se produz localmente em arte, focando a compreensão do motivo que leva ao distanciamento entre as plateias e o conteúdo gerado na cidade. Esse fato influi não apenas sobre a difusão da cultura

regional, mas também sobre aspectos financeiros que abrangem oportunidades de trabalho, o aprimoramento das produções e capacitação técnica de artistas, que muitas vezes recorrem aos incentivos governamentais como fonte de custeio.

Então, num ambiente em que as oportunidades de reconhecimento profissional e renda são reduzidas, as opções para trabalhar com arte são, como já exposto, buscar apoio governamental, resistir investindo em seu próprio espaço ou partir à procura de campo fora da cidade, fórmula adotada por muitos produtores culturais que, somente após conquistarem notoriedade em outros palcos ou mesmo na mídia, são finalmente acolhidos pelo público santista, como é discutido no Capítulo IV. Aliás, essa tendência a valorizar o que já é reconhecido como relevante fora da cidade é uma característica do imaginário social local. Deriva da memória coletiva oriunda da história do município, que sempre enalteceu a produção de outras regiões do país e do mundo. Remete ao famoso ditado popular que diz que “santo de casa não faz milagre”.

Como alterar essa percepção? Como produto desta pesquisa, é proposto a criação de um plano de comunicação que apresente para o santista a diversidade e a relevância da criação artística local, associando esse conteúdo ao imaginário social já existente na cidade, que refuta obras que remetam ao amadorismo, vinculando-as à pouca técnica e ao não belo, numa comparação às consideradas grandes produções, ditas do *mainstream*, às quais é atribuído maior valor intelectual e estético. Para tanto, serão exploradas as potencialidades das Tecnologias de Comunicação e Informação (TICs) que, por meio de artefatos digitais, podem promover a interação entre espaços de arte, público e o trabalho de produtores culturais locais, diminuindo distâncias e superando barreiras construídas a partir da memória coletiva santista.

CAPÍTULO I – O IMAGINÁRIO SOCIAL DE SANTOS

Para compreender como se dá a formação da memória coletiva de Santos, que implica no imaginário social local, é fundamental pesquisar o processo de formação do município, cuja história está diretamente relacionada a seu porto, responsável, no final do século XIX e início do século XX, pela escoação da produção do café paulista para o mundo e pela entrada dos imigrantes europeus e japoneses no Brasil. Porto que foi fundamental para a consolidação da cidade de São Paulo como metrópole econômica.

Desse modo, este capítulo faz o levantamento de fatos históricos que influem na autorrepresentação do santista e determinam seu modo de agir no presente. Modo de agir caracterizado pelo regionalismo, a partir do qual exalta fatores que demonstram a importância e relevância da cidade para o país e refuta as características que ofuscam o ideal de vanguarda santista. Nesse contexto está inserida a relação de distanciamento entre a arte local e a população.

1.1 As origens de Santos

O cenário cultural santista, no qual apenas 25% da população opta por atividades culturais em seu tempo livre, recebe influência dos movimentos sociais e econômicos da atualidade, como destaca pesquisa do PMC. Mas também tem forte relação com a história de formação da cidade, que deriva do seu porto, por meio do qual sempre esteve voltada para a produção de outras regiões do Brasil e para as culturas do mundo, o que sugere uma versão primitiva de globalização que a tornou permeável às influências externas. Essa porosidade revela-se no imaginário social dos munícipes e influencia diretamente o modo de pensar e agir do presente.

O cientista político Alcindo Gonçalves (1995, p. 189) explica que Santos, o “[...] primeiro porto brasileiro, construiu sua memória a partir das influências externas, tornando-se uma cidade aberta e cosmopolita. Resistiu a invasões e saques, sobreviveu a grandes crises econômicas, sociais e ambientais (o porto sendo palco direto dos acontecimentos)”.

A abertura econômica e cultural ao mundo e a outras regiões do Brasil é nítida ao longo da história e trouxe características peculiares ao município, que também experimenta na atualidade os avanços tecnológicos no campo da comunicação por meios das TICs, o que, segundo Canclini (1997), causa o enfraquecimento das barreiras locais para conteúdos oriundos da indústria cultural.

Indústria cultural é entendida como processo no qual “[...] a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si” (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p. 5). Tal similaridade remete à predominância de interesses econômicos sobre a valorização das culturas regionais, já que “[...] a implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial” (ORTIZ, 1988, p. 144).

Mas será que a cultura em Santos, em seu sentido amplo de significação, entendida como um sistema simbólico que forma o senso comum (ARANTES, 1984), não esteve sempre vinculada aos interesses econômicos da cidade portuária?

Para essa análise, é preciso recorrer à história como forma de se investigar os fatos do passado confrontados aos do presente. Sendo assim, tudo começa com o objetivo mercadológico em destaque, quando os exploradores portugueses da costa brasileira, ao buscarem atracadouros seguros para suas embarcações, descobriram o Rio São Vicente¹⁸. No que se pensava ser a foz desse rio nasceu, por volta de 1510, o Porto de São Vicente (GONÇALVES, 1995, p. 23), inicialmente de canoas.

Em 1541, o português Braz Cubas – que veio ao Brasil como criado e escudeiro do navegador Martim Afonso de Souza, fundador da primeira vila do país, a de São Vicente, em 1532 –, que mais tarde se tornou o maior dono de terras da vila de Santos, transferiu o porto de sua sesmaria¹⁹, localizada no interior da região, para o citado estuário, onde já existia um povoado.

O porto trouxe desenvolvimento àquela comunidade que, entre 1545 e 1547, foi promovida à categoria de vila pelo então capitão-mor da Capitania de São Vicente, Braz Cubas (GONÇALVES, 1995, p. 24-25).

A simples estrutura portuária funcionou inicialmente como entreposto das mercadorias que vinham de Portugal e sede de armazéns de sal (foi local de desembarque do produto de 1631 a 1801, para o abastecimento da Capitania de São Vicente²⁰ e para as vilas do Sul do país). A situação do porto, em 1784, com a perda da autonomia administrativa de São Paulo para o Rio de Janeiro, que durou 17 anos, era de estagnação e pobreza.

¹⁸. Canal de mar (estuário) que separa a Ilha de São Vicente, que abriga as partes insulares das cidades de Santos e São Vicente, da Ilha de Santo Amaro, onde está o município de Guarujá.

¹⁹. Terreno que os reis de Portugal cediam aos novos povoadores.

²⁰. As capitânicas hereditárias eram uma forma de administração do território colonial português na América do Sul. Basicamente, eram formadas por faixas de terra que partiam do litoral para o interior, comandadas por donatários e cuja posse era passada de forma hereditária. Dica de leitura em: <<https://www.infoescola.com/historia/capitanias-hereditarias/>>

O redirecionamento ao progresso ocorreu ainda na segunda metade do século XVIII, com a exportação do açúcar paulista e escoação da mercadoria facilitada pela construção da Calçada de Lorena, em 1792, estrada que facilitou o acesso entre o litoral e o planalto. Mas a grande mudança ocorreu a partir do final do século XVIII, com o incremento da produção cafeeira na Capitania de São Paulo e seu escoamento em Santos (GONÇALVES, 1995, p. 28-33).

A elevação de Santos à categoria de cidade, em 1839, veio ao encontro da nova realidade econômica, coroada a partir de 1850, quando a exportação do café suplantou a de açúcar. Em 1867, foi criada a estrada de ferro São Paulo Railway, que ligava Santos a Jundiá e deu impulso definitivo ao fluxo de mercadorias produzidas no interior de São Paulo, especialmente o café, com a centralização de seu escoamento pelo porto de Santos (MATOS, 2004, p. 10).

Nesse contexto, a estrutura do porto também foi modernizada para possibilitar maior fluxo de mercadorias, que a essa altura já fazia com que a população da cidade, formada principalmente por pessoas em busca de oportunidades de trabalho, provenientes de outras regiões do país e do exterior, aumentasse de forma considerável, agravando as condições de saneamento e habitação (GONÇALVES, 1995, p. 28).

Movimentado centro econômico e político, a cidade tornou-se uma espécie de caldeirão cultural, passando a receber grande contingente de trabalhadores oriundos da desintegração da escravidão, imigração (especialmente da região Ibérica²¹) e da emergência de um governo nacional republicano²² (MATOS, 2004, p. 10).

O aumento demográfico também levou ao caos, com a precariedade das condições de vida, o que fez com que entre 1889 e 1900 falecessem 22.588 pessoas atingidas por moléstias (MATOS, 2004, pág. 11) como a febre amarela, peste bubônica, varíola e tuberculose. “Entre 1889 e 1897, a natalidade sempre foi inferior à mortalidade” (GONÇALVES, 1995, p. 34), o que fez com que Santos ganhasse o apelido de ‘porto maldito’”.

Esse quadro humano grave, tendo em vista seu impacto econômico negativo sobre a movimentação portuária, prejudicada pelas epidemias que acometiam avassaladoramente a mão de obra, levou ao projeto de urbanização comandado pelo governo paulista. Em 1893, foi montada uma Comissão Sanitária para higienizar a cidade e combater as

²¹ Península situada no extremo sudoeste da Europa. Compreende os países de Portugal, Espanha e Andorra, uma pequena fração do território francês, e o território britânico de Gibraltar.

²² A Proclamação da República Brasileira ocorreu no dia 15 de novembro de 1889. Resultado de um levante político-militar que deu início à República Federativa Presidencialista. Dica de leitura em: <<https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/proclamacao-da-republica/>>.

doenças. Em 1905, uma Comissão de Saneamento para implantar rede de esgoto, concluída em 1914, e construir 17 km de canais para a drenagem das áreas pantanosas do município.

Os melhoramentos relacionados à saúde pública tinham vínculo com o “desejo da *Belle Époque* de tornar o porto moderno e planejado, procurando eficiência e rapidez” (MATOS, 2004, p. 11), pautadas na relação entre civilização e progresso, aqui já remetendo ao anseio de modernidade que mais tarde viria a se propagar pela cidade e pelo Estado de São Paulo.

O plano de saneamento projetado pelo engenheiro sanitário Saturnino de Brito²³ favoreceu o crescimento urbano em direção às praias, em detrimento da região interior da cidade, e elevou consideravelmente o número de habitantes, que saltou de 9.151 pessoas, em 1872, para 50.389, em 1913. Entre 1890 e 1913, esse número cresceu 584% (GONÇALVES, 1995, p. 34-38).

O aspecto cosmopolita que Santos vinha ganhando fez crescer os movimentos operários locais, que promoviam greves e protestos em busca de melhores condições de trabalho e sobrevivência. A cidade, que lutou pela abolição da escravidão e pela República, chegou a ficar conhecida, ao longo da história, como Barcelona Brasileira e Porto Vermelho, em alusão aos ideais socialistas, anarquistas e comunistas que floresceram, principalmente, das influências culturais dos imigrantes, que representavam, em 1913, 42,5% da população, com predominância portuguesa e espanhola (GONÇALVES, 1995, p. 42).

O salto populacional também fez florescer a classe média, inicialmente formada por médicos, engenheiros e professores que, provenientes de outras regiões, chegaram à cidade para ajudar no processo de urbanização e serviços (GONÇALVES, 1995, p. 41). Com os anos e o desenvolvimento econômico, a classe operária foi declinando e a pequena classe média tornou-se majoritária na cidade (GONÇALVES, 1995, p. 187).

Dessa forma, como consequência da economia cafeeira e das crises humanas e sociais, com o porto como engrenagem motora social, cultural e financeira, um canal aberto para os pensamentos do mundo, a cidade foi se estruturando sobre a prestação de serviços, com pífia produção agrícola e indústria em segundo plano (GONÇALVES, 1995, p. 49). Mais tarde, com a inauguração da primeira pista da Via Anchieta, em 1947, e da segunda, em 1950, passou também a ser destino turístico (GONÇALVES, 1995, p. 64).

²³. O fluminense Francisco Saturnino Rodrigues de Brito (1864-1929) é considerado o patrono da Engenharia Sanitária no Brasil. Dica de leitura em: <<https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/viewFile/19375/pdf>>.

1.2 Progresso em confluência com a Capital

Todo o contexto de desenvolvimento econômico e social relacionado ao café tem relação com a consolidação da cidade de São Paulo como metrópole que, assim como Santos, era “perpassada pelo desenvolvimento da economia cafeeira, pela instalação de ferrovias, pela abolição da escravidão, pela criação de um mercado de mão de obra via imigração de europeus” (KOGURUMA, 1998, p. 94), cuja principal entrada era o porto, mas também por uma incipiente industrialização.

São Paulo, assim como Santos, era definida como uma cidade de fronteiras abertas, “que procurava reproduzir os valores e padrões da modernidade vigentes nas nações europeias” (KOGURUMA, 1998, p. 93).

As expansões urbanas de São Paulo e Santos estiveram vinculadas diretamente aos sucessos e/ou dificuldades da economia cafeeira. Além de determinar o ritmo de crescimento das cidades, o café também definia o ritmo de vida

[...] a cidade, as pessoas, sua sobrevivência e até o seu temperamento e conduta dependiam drasticamente da sorte de um único produto – o ouro verde. Dessa forma, em poucos anos a capital paulista consolidou-se como o grande centro capitalista, integrador regional, mercado distribuidor e receptor de produtos e serviços, fatores nitidamente vinculados ao crescimento da produção cafeeira (MATOS, 1995, p. 97-98).

A intelectualidade paulista, à frente dos movimentos culturais da época, acompanhava o momento de desenvolvimento e tentava criar seu próprio conceito de nação. Nos anos 1900, propunha, procurando desfazer a ideia de incompatibilidade entre arte e política, que arte deixasse de ser “[...] um caprichoso subjetivismo para interferir na própria organização da sociedade” (VELLOSO, 1993, p. 91). Ou seja, a arte passaria do papel de contemplativa para protagonista dos movimentos sociais e políticos do momento.

Entenda-se que no Brasil, até meados da década de 1950, a ideia de cultura estava basicamente relacionada à arte. Englobava o que de melhor havia sido pensado e dito na sociedade e estava restrita a uma pequena parcela da população, que detinha o acesso à chamada alta cultura (ORTIZ, 2003), com alcance às obras clássicas da literatura, da pintura, da música e da filosofia.

Nesse contexto, havia uma clara distinção social entre os saberes intelectualizados e populares, com maior competência e capacidade atribuídas ao primeiro, que implicaria em maior domínio das técnicas e do conhecimento para a tomada de decisões. A elite entendia-se melhor preparada para elaborar ações em prol do bem comum, com a população, tida como inculta, afastada do debate (ORTIZ, 2003).

Como consequência da politização da arte, os valores civilizatórios europeus, enraizados no cotidiano brasileiro a partir da chegada dos colonizadores por mar, passaram a ser questionados em solo nacional. No início do ano de 1920, as cidades consideradas grandes e produtivas, onde o trabalho seria gerador do progresso e da riqueza – conceito atribuído principalmente a São Paulo –, passaram a ser consideradas referências para a “[...] difusão do moderno pensamento brasileiro” (VELLOSO, 1993, p. 92).

Moderno no que se refere ao conceito de “antropofagia” do escritor modernista Oswald de Andrade, em que “[...] a palavra do colonizador é devorada, digerida e subvertida [...]” (CÂNDIDO; SILVESTRE, 2016, p. 243), segundo a realidade nacional, sugerindo a modernização do pensamento europeu frente à cultura brasileira, com a capacidade de assimilar “[...] somente as ideias que permitam rever a trajetória formativa da cultura brasileira pelo olhar europeu” (CÂNDIDO; SILVESTRE, 2016, p. 245).

Nascia em São Paulo, o Modernismo, cujos traços ideológicos estão presentes até hoje na sociedade paulista. Movimento ufanista, representado fortemente em Santos pela escritora, jornalista e agitadora cultural Patrícia Galvão²⁴, propunha, segundo Oswald de Andrade, a associação de São Paulo ao “[...] símbolo da prometida Canaã que irá acolher as futuras gerações. De lá, portanto, irradia o espírito moderno destinado a tomar conta de todo o país” (VELLOSO, 1993, p. 93).

Ou seja, trata-se de um imaginário social paulista que ganha força no período posterior à Revolução de 1930²⁵ e que, “[...] no campo da cultura política, reflete um conjunto de ideias de superioridade: representações sociais de glória e sucesso de seu povo” (ABREU; CONCEIÇÃO, 2011, p. 68).

Ideias que já vinham associadas ao “[...] dinamismo das lavouras de café e ao crescimento populacional decorrente do grande fluxo migratório, nacional e estrangeiro, das três primeiras décadas republicanas em São Paulo” (ABREU; CONCEIÇÃO, 2011, p. 69). Nessa lógica hegemônica, segundo os modernistas, o povo paulista “[...] afasta-se dos valores e costumes que

²⁴ Patrícia Galvão (1910-1962) foi escritora, jornalista, poetisa, tradutora, desenhista, cartunista, diretora de teatro e militante política brasileira. Teve grande destaque no movimento Modernista iniciado em 1922, embora não tivesse participado da Semana de Arte Moderna. Militante política, foi presa inúmeras vezes por seu posicionamento crítico. Dica de leitura em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pagu>>. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

²⁵ A Revolução de 1930 é considerada o acontecimento da história do período republicano brasileiro que pôs fim à chamada República Velha e deu fim às articulações políticas entre as oligarquias regionais do Brasil, que sobrepujaram os seus interesses particulares aos interesses do Estado e da Nação. O principal protagonista da Revolução de 1930 foi Getúlio Dorneles Vargas, então presidente (nome que se dava aos governadores da época) do estado do Rio Grande do Sul. Dica de leitura em: <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-foi-revolucao-1930.htm>>. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

destacam o jeitinho brasileiro, a malandragem e o ócio, típicos, em seu olhar, da sociedade carioca e de parte da região nordeste” (ABREU; CONCEIÇÃO, 2011, p. 71).

Começava dessa forma a rivalidade entre a capital paulista e o Rio de Janeiro, então Distrito Federal, na disputa pela liderança da nação. No embate ideológico, o Rio passou a ser desqualificado pelos modernistas, apontado como local onde “[...] a promiscuidade de suas praias, o aspecto anárquico de sua economia, a futilidade dos hábitos cariocas e a violência e amoralidade do carnaval [...]” (VELLOSO, 1993, p. 93) atrapalhavam o progresso. A crítica abrangia até a diferença climática entre os dois estados, com o frio paulistano propiciando “[...] o conforto, a intimidade e a concentração de energias no trabalho, enquanto o calor favorecia a displicência e a promiscuidade das ruas e praças” (VELLOSO, 1993, p. 93).

1.3 Construção do imaginário nacional praiano

A partir de 1964, a ideia do relaxamento tropical também foi reforçada pela ditadura militar em campanhas publicitárias de turismo voltadas, principalmente, ao exterior. Vendia-se a imagem do ‘Brasil Paraíso’, valorizando as belezas naturais e o tropicalismo em detrimento da produtividade. Tratava-se de um contraponto ao panorama político e social daquele momento, em que a repressão do governo repercutia negativamente pelo mundo. “Assim, o azul do mar, as praias ensolaradas, o sol e o céu azul se fizeram presentes, lembrando a todo momento o privilégio de viver em um país dotado de tamanha beleza” (FINO; QUEIROZ, 2017, p. 107).

Em suma, atribuía-se à exuberância natural do litoral as conotações de relaxamento e descompromisso, que também foram estendidas, por associação, ao perfil dos brasileiros projetado no exterior. Assim, o imaginário de férias em uma praia paradisíaca, onde as obrigações do cotidiano e do trabalho ficariam distantes, encontra semelhança com o já disseminado pensamento modernista da displicência praiana (VELLOSO, 1993).

Mas qual o resultado desses entrelaçamentos? Cada vez mais a referência do público sobre a vida no litoral torna-se orientada apenas para o lazer, afastando desse contexto qualquer imagem de obrigação profissional.

Esse pensamento, com origem na década de 1930, continua atual. A campanha do Ministério do Turismo para atrair turistas do exterior para o Brasil, durante a Copa do Mundo de 2014, destacou em sua peça publicitária em vídeo a seguinte ideia: “Já imaginou morar em um lugar onde as pessoas passam as férias?” (FINO; QUEIROZ, 2017, p. 100). Mais uma vez, reforçando o elo entre a beleza natural e a desobrigação.

Atual também, fruto da construção desse imaginário, é o personagem Zé Carioca, que, criado por Walt Disney em 1942, trouxe em seu modo de agir a malandragem atribuída àquele que lhe empresta o sobrenome (SCHWARCZ, 1995).

Ou seja, o que se aborda aqui é a construção de um imaginário social assimilado por grande parte do país e no exterior, onde se construiu o estereótipo alegre, malandro e despojado do brasileiro. Já no Brasil, assim como fez o Modernismo, associou-se essa malandragem principalmente ao Rio, representando o cotidiano praiano, e ao Nordeste. Refere-se a um pensamento que, na contemporaneidade, é refletido em pesquisas como a realizada por Ângela Arruda, Luana Pedrosa Vital Gonçalves e Sara Costa Cabral Mululo (2008), que tratam da representação social de jovens universitários brasileiros sobre as diferentes regiões do país. No que diz respeito ao carioca, ele ainda figura como o tipo cordial e malandro, enquanto o paulista surge como o mais trabalhador, embora “arrogante”, “sisudo” e “insuportável”. Ou seja, o campeão da antipatia vem do estado cujo *status* representa o privilégio, a política, a economia e a cultura (ARRUDA; GONÇALVES; MULULO, 2008, p. 508).

1.4 O impacto do imaginário nacional na sociedade santista

À primeira vista, Santos, que possui características geográficas e culturais inerentes ao litoral, se encaixa nessa construção de imaginários sobre a vida tropical e relaxada praiana. No entanto, vive um dilema, pois também é um município com ideais de progresso tipicamente paulistas, com história de desenvolvimento econômico e social derivada de seu porto, vinculada diretamente à consolidação da cidade de São Paulo como metrópole.

Como paulista da praia, o santista, no que se refere aos princípios de desenvolvimento intrínsecos ao estado de São Paulo, refuta semelhança à imagem displicente atribuída aos cariocas e à estereotipada vida praiana, mas não consegue, historicamente, se desvencilhar do imaginário construído pelas populações da Capital e interior sobre a inércia dos habitantes das regiões litorâneas.

Isso, desde os tempos do Modernismo, faz com que o elo cultural histórico entre Santos e o planalto paulista comece a ser reestruturado, uma vez que parcela significativa da população santista recusa o reconhecimento da cidade exclusivamente como destino recreativo. Nesse contexto, até mesmo o turismo local ganha vocação diferente das cidades no entorno, como destacam dados da Secretaria Municipal de Turismo (Setur).

Embora seja procurada para veraneio, Santos passa a investir no turismo de negócios, vinculado, basicamente, ao trabalho e ao progresso econômico.

Esse fator faz com que boa parcela dos munícipes, segundo o imaginário dos artistas locais, desenvolva dois traços característicos de comportamento. O primeiro: orgulho da cidade, glorificando os aspectos que sugerem a importância histórica, social, política e econômica do município para o país, numa referência direta aos ideais de progresso e dinamismo paulistas. O segundo: enaltecimento dos aspectos da natureza inerentes a seu território, aqui remetendo ao clima praiano, refutando a imagem “sisuda” (ARRUDA; GONÇALVES; MULULO, 2008, p. 508) dos paulistas de outras regiões do estado.

E o resultado dessa combinação? A já citada representação de um povo único, que vive em lugar especial (PEREIRA; BARROS, 2012) e desenvolvido, com acesso aos avanços tecnológicos, sociais e econômicos, assim como a uma vanguarda cultural típica de capitais. Em analogia, imagina-se Santos como um reflexo, reduzido em território, da exuberância natural do Rio de Janeiro, mas doutrinado pelos ideais paulistas de trabalho e desenvolvimento, constituindo o imaginário de uma compacta, dinâmica e agradável São Paulo praiana. Uma mescla de progresso com a qualidade de vida²⁶ almejada, mas pouco proporcionada pelo ambiente cosmopolita de grandes centros urbanos como a capital paulista.

O embate entre a imagem difundida de frivolidade do litoral e o imaginário social arrojado do santista sobre si próprio também faz aflorar o que se conhece na cidade como bairrismo, ou regionalismo, que pode ser entendido como a relação cultural de um grupo com o local que habita. Um território que materializa a identidade desse grupo, “mediada pelos códigos culturais visíveis e não visíveis” (NETO; BEZZI, 2009, p. 19), e que marca o jeito de pensar e agir de determinada população. Por outro viés, o bairrismo também deriva da necessidade de manutenção da autoestima, qualidade que, de acordo com a Psicologia, quando baixa, maior torna a necessidade de provar quem se é (RUIZ et al., 2015, p. 29).

Ou seja, trata-se de um jeito inconsciente de se portar que afirma a importância do município e de seu povo, refutando características que ofusquem a idealização de vanguarda atribuída à cidade. Esse sentimento de superioridade, que deriva de um passado

²⁶ A cidade foi considerada a melhor do país para se viver, em 2017, em reportagem da Revista Veja. Os dados são da empresa de consultoria econômica e financeira Delta, que realizou o estudo BCI 100, com o ranking das cem melhores cidades brasileiras. O levantamento combinou a análise de áreas como educação, saúde, taxas de violência, qualidade dos domicílios, receitas e despesas per capita, desigualdade e eficiência da gestão. Dica de leitura em: <<https://veja.abril.com.br/blog/cidades-sem-fronteiras/santos-lidera-ranking-das-melhores-cidades-brasileiras-duque-de-caixas-e-a-pior-entre-cem-analisadas/>>. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

cafeeiro que rendeu progresso econômico compartilhado por São Paulo e Santos, fez (e ainda faz) com que muitas das linguagens e estéticas culturais desenvolvidas na Capital sejam absorvidas pela cidade, que devido a sua história de porto aberto ao mundo (TAVARES, 2007) sempre assimilou padrões culturais externos com facilidade.

O lado ruim dessa história é que essa absorção faz com que a produção artística (cultural) local seja ofuscada por aquilo que se destaca na metrópole, no país ou tenha notoriedade na mídia. Santos sempre foi uma cidade de economia estruturada sobre a dinâmica do porto e na prestação de serviços, sem indústria. Ou seja, sem o costume de ter algo próprio produzido em seu território. Essa característica, somada à permeabilidade cultural local, reflete na arte criada na cidade, que é desvalorizada em relação à produção externa e, conseqüentemente, renegada pela maior parte da população, que não a vincula ao imaginário de excelência santista. Por esse motivo, a exclui da sua rotina.

Essa afirmação impiedosa da identidade local é aguerrida e, por vezes, muito crítica ao dia a dia da cidade, já que não tolera assuntos e situações que fujam à idealização de perfeição de Santos, que deve sempre estar na vanguarda. Essa combatividade exacerbada tem origem na memória coletiva da população, remete aos ferozes movimentos sindicais vividos no porto, conferindo à cidade, que está entre as dez mais antigas do Brasil²⁷, grande agitação política derivada de pensamentos anarquistas e comunistas difundidos com a imigração europeia (TAVARES, 2007).

Essa efervescência contestadora, que chegou a dar à cidade os apelidos de Barcelona Brasileira (referência aos ideais anarquistas) e Cidade Vermelha (remetendo ao comunismo), muitas vezes implicou em repressão do governo, mas sem nunca abafar por completo, no inconsciente do povo, o espírito questionador. Para se ter uma ideia dessa opressão, durante o regime militar de 1964, Santos recebeu a outorga de Área de Segurança Nacional, perdeu autonomia política, passou a abrigar o Comando de Caça aos Comunistas de Santos – CCCS, além do navio-prisão Raul Soares²⁸ (TAVARES, 2007).

1.5 Autorrepresentação de vanguarda

Toda essa memória coletiva (HALBWACHS, 2006) oriunda de um passado de glórias permanece implícita no dia a dia santista, transmitida a cada geração, formando o imaginário

²⁷. A cidade completou, no último dia 26 de janeiro, 473 anos. Dica de leitura em: <<http://revistagalileu.globo.com/Galileu/0,6993,ECT656760-1716-2,00.html>>.

²⁸. Nos tempos da ditadura militar, com início em 1964, Santos recebeu os apelidos de Nova Moscou e Cidade Vermelha. Como cidade portuária e com sindicatos de várias categorias organizados (só em 1963, foram 40 greves), o regime militar foi combatido sem ressalvas. Dica de leitura em: <<https://www.cidadeecultura.com/santos-e-a-ditadura-militar/>>.

social (BACZKO, 1985) da cidade, por meio do qual os santistas, através de códigos simbólicos, se autorrepresentam como exemplo de vanguarda artística, social e econômica aliada à qualidade de vida.

Nesse contexto surge o regionalismo (BEZZI; BRUM, 2009) da cidade, popularmente conhecido como bairrismo, que é a expressão do pensamento e do comportamento dos santistas. Ou seja, o jeito de um povo que exalta aquilo que considera os destaques do cotidiano urbano, porém, praiano, impondo um alto padrão crítico para o que se faz ou se cria dentro da cidade, relegando ao segundo plano o que não se enquadra nessa idealização de excelência.

Tal conjuntura de reações extremadas, em que tanto as qualidades quanto os problemas da cidade são exaltados como primordiais, tem origem em um imaginário social que influi sobre a “capacidade que temos de reconhecer como as coisas normalmente passam (dimensão factual) e de como formulamos uma ideia de como elas deveriam ser (dimensão normativa)” (RIBEIRO, 2013, p. 137). Ou seja, fala-se da construção de uma realidade subjetiva, condicionada a práticas partilhadas socialmente (TAYLOR, 1997).

Dessa conjuntura regionalista exacerbada, nasce um dos traços mais peculiares, assim como ambíguos, do morador local, que tem o imaginário de progresso e dinamismo – de desenvolvimento econômico pujante – espelhado principalmente no da capital paulista, refutando o estereótipo artesanal do caçara paulista, tido como homem de costumes rústicos e de vivência em contato direto com a natureza (MARCÍLIO, 2006). Por outro lado, traz em seu habitat e rotina um estilo de vida litorâneo, com maior qualidade de vida que aquela atribuída aos grandes centros urbanos. Nesse quadro, se comporta mais próximo ao carioca, que constrói a autoimagem de um povo que vive em uma cidade com um estado de espírito especial (PEREIRA; BARROS, 2012, p. 844). No entanto, com o âmago ufanista do paulista (ABREU; CONCEIÇÃO, 2011), refuta qualquer semelhança com o estereótipo do malandro do Rio de Janeiro, o qual é associado à vida fácil, aversão ao trabalho e à criminalidade (PEREIRA; BARROS, 2012, p. 844), práticas com as quais, como típico cidadão de São Paulo, só que da praia, não apresenta afinidade.

“Santos é uma cidade gostosa de se viver, no litoral de São Paulo. É uma cidade que é exceção à regra. Tem qualidade de vida, estrutura, segurança. Não é uma cidade perfeita. A gente tem aqui uma favela sobre palafitas gigantesca. Tem muita coisa para melhorar e ser equilibrada, mas ainda assim é uma cidade onde você tem o transporte público decente perto das outras, tem a praia, tem opções de lazer, tem um time de futebol famoso. Aqui se criou uma aura. Eu acho que a gente está perto de São Paulo, mas o santista se comporta um pouco como carioca, assim, então, cria um estilo próprio, tem um vocabulário próprio. E

*quem cresceu aqui, nasceu aqui, acho que gosta muito daqui. Assim, só sai por uma questão profissional mesmo, de ter uma oportunidade melhor [...]”*²⁹, comenta André Azenha, em depoimento concedido para esta pesquisa em 28 de março de 2019.

Para Manoel Herzog – em depoimento concedido para esta pesquisa em 16 de maio de 2019 –, esse bairrismo traz um aspecto megalômico. *“Santos é megalômana. Eu falo isso com certa liberdade, porque pertenço a uma periferia da cidade de Santos [...]. Para meus primos, a gente era os revoltados da família. Os favelados que moravam no Casqueiro (bairro de Cubatão, cidade vizinha). Santos é maravilhosa. Santos não sei o que mais. Eu só vi coisa pior que isso em Curitiba. Eu tive uns primos que moraram parte da vida em Santos, parte em Curitiba. Curitiba acha que aquilo é uma Veneza, uma Suécia, sei lá o quê. Eles pensam que Curitiba é mil vezes melhor que São Paulo. Curitiba é São Paulo sem favela. As pessoas têm essas viagens”*.

Essa postura egocêntrica destacada por Herzog deriva da história de progresso da cidade e do fato do município ser o polo da Região Metropolitana da Baixada Santista, com maior desenvolvimento econômico e social, posicionando-se acima dos vizinhos em seu imaginário social (TAYLOR, 1997), que expressa práticas comuns com um sentido de legitimidade partilhado socialmente.

Aliás, trata-se de um fenômeno que é compartilhado por outras cidades da Baixada Santista, que têm o mesmo imaginário. Herzog, que morou boa parte de sua vida no Jardim Casqueiro, bairro de Cubatão, relata sua experiência: *“O Casqueiro é uma coisa peculiar, porque ele pertence a Cubatão, mas ele está na divisa. Logo depois, tem o rio e, do rio para cá, começa o município de Santos. [...] o casqueirense médio, ele tendia a se entender santista. Fazíamos as coisas em Santos. Eu estudei até o ginásio no Casqueiro, o colegial já vim fazer em Santos, depois a faculdade acabei fazendo em Santos, e assim foi”*.

O jornalista, historiador, escritor e músico Alessandro Atanes destaca, em depoimento concedido para esta pesquisa em 26 de março de 2019, características que já atribuíam a Santos um papel de protagonismo no litoral, sobrepondo a relevância da cidade e seu porto, ainda no tempo dos trapiches, à vizinhança, tornando-se referência para comércio e sobrevivência. *“Os caiçaras do Litoral Norte (paulista) vinham para Santos porque era a cidade do comércio. Era aqui que ele ia trocar o excesso da agricultura de subsistência por alguma coisa que precisa para lá, que não tem ou que não planta. Santos era o lugar do*

²⁹. Opta-se, nesse item, por apresentar as falas dos depoentes entrevistados para a pesquisa usando o destaque em itálico.

comércio para o caiçara. Hoje, há um movimento identitário que está tentando ocupar esse espaço dizendo, afirmando, que Santos é caiçara. O porto não é caiçara, o porto é uma cicatriz de concreto num mundo caiçara, que vai do norte do Paraná ao sul do Rio de Janeiro. Santos nasce porque é um porto dos portugueses, que decidiram fazer o cais no estuário, ali para trás, porque era mais abrigado do que lá em São Vicente. Eles decidiram fazer um porto e a cidade nasce por causa disso. Esse é o DNA”.

Kennedy Lui, que iniciou seu trabalho artístico em São Vicente, onde morou com a família, vivenciou bem esse contexto de ter Santos como referencial para atividades do dia a dia, conforme depoimento concedido para esta pesquisa em 17 de abril de 2019: “[...] as pessoas de São Vicente estão dispostas a ir até Santos. As pessoas de Santos não vão até São Vicente curtir um show, por exemplo. Muito raro [...]. Acho que pela diferença econômica da cidade. [...] eu sempre batia no peito dizendo: não, é tudo igual, mas tem uma diferença grande. Assim, as opções de transporte são mais difíceis em São Vicente. E, culturalmente, também Santos sempre foi a cidade que puxa. A que puxa a economia do resto. Então, sempre senti muito forte essa coisa das pessoas: Ah não, não vou para a selva. Não vou para ‘Sãoviselva’”.

Esse comportamento presunçoso do santista é, muitas vezes, segregador, como fica claro no depoimento de Fernando Negrão, concedido para esta pesquisa em 20 de março de 2019: “A gente acaba se contaminando com isso [...]. Eu sou tão bairrista que vou espetar a minha própria carne. [...] Eu acho que a gente começa a ter um olhar diferente para Santos, quando começa fazer coisas em outra cidade, em outra região. Que fala: poxa, como a minha cidade é legal. Mesmo com nossos defeitos, aqui é maravilhoso [...]”. Negrão complementa: “Eu só não torço para o Santos (time de futebol), o resto, tudo aqui é melhor. [...] A gente gosta do jeito que a gente fala. A gente gosta das nossas gírias. Eu acho que a gente é assim. Não gostamos do turista de um dia, que vem e suja. Santista adora falar mal do bando de paulista [...]. A gente chama os paulistanos de paulistas, porque os caras vêm aqui. O santista tem uma coisa meio contra eles. Acho, assim, que é a única cidade que é turística e que o povo mete o pau no turista. Outra cidade você vê, tipo, abraçando. Venham para cá. Aqui as pessoas vêm e (os moradores) acham ruim”.

O sentimento de aversão ao “paulista”, como dito por Negrão, também tem origem histórica. Mais especificamente no Movimento Modernista do início do século XX, que passa a questionar a importância intelectual e econômica do litoral, duramente criticado pela elite da Capital. Tudo isso no intuito de diminuir a relevância do Rio de Janeiro, então Distrito

Federal, frente ao desenvolvimento da economia da São Paulo da época que, segundo os modernistas, deveria servir como exemplo de progresso nacional (VELLOSO, 1993).

Mais adiante, durante o período do governo militar de 1964, e até mesmo em um passado recente, como na Copa do Mundo de 2014, outra vez o litoral brasileiro, representando todo o tropicalismo do país, passa a ser divulgado com ar de frivolidade. Ou seja, um local de beleza natural, mas de desobrigação e ócio (FINO; QUEIROZ, 2017), ideias que conflitam diretamente com a autorrepresentação do santista, que não consegue se enquadrar nos estereótipos enraizados nesse imaginário social sobre a praia que é difundido há gerações, e que foi assimilado no imaginário social de grande parte do Brasil.

Alessandro Atanes também menciona outro fator que colaborou para ofuscar o protagonismo histórico de Santos, com as mudanças no porto refletindo na rotina da cidade. *“[...] entre os anos 1960 e 1970, as pessoas deixam de viajar de navio e passam a usar o avião. [...] Pablo Neruda, no poema ‘Santos Revisitado’, de 1967, compara uma vinda a Santos com uma vinda anterior, em 1927, quarenta anos antes. Então, ele compara as imagens das duas cidades que ele viu. Se ele viesse para Santos hoje, para o Brasil hoje, pegava um avião e ia descer em São Paulo. [...] então essa passagem de pessoas pela cidade em visita ao Brasil também acaba entre os anos 1960 e os anos 70”*.

Nesse contexto, com seu regionalismo “megalômano”, como define Herzog, o típico morador local passa a enaltecer a vanguarda de Santos em algum aspecto, sempre afirmando a sua importância para o país. Esse imaginário chega a representar a cidade como uma viável São Paulo praiana, com beleza similar à do Rio e qualidade de vida não vista na metrópole, mas doutrinada pelos ideais de trabalho e desenvolvimento paulistas. *“Ah, nós somos o maior time de futebol do mundo. A nossa praia, o maior jardim do mundo. Todo mundo é o maior alguma coisa do mundo. Agora, isso também tem uma coisa: via de regra, a pessoa que é muito autopromocional, que se elogia muito, ela esconde talvez uma insegurança. Não sei se é inconsciente coletivo, mas acho que o santista tem um pouco disso, porque a gente é uma província, se você comparar com São Paulo. Os costumes, as pessoas de São Paulo são mais civilizadas, mais urbanas. A vivência em São Paulo te leva a uma coisa mais cosmopolita do que Santos deveria ser e não é”*.

Conclui-se que esse comportamento defensivo deriva da ruptura ideológica que houve no passado modernista – na memória das pessoas, mas não nas relações comerciais entre as cidades – com o progresso paulistano. A cidade, num comportamento ambíguo, busca a autoafirmação perante o restante do estado e do país, entre o ar cosmopolita e inovador, de progresso por meio do trabalho e de seu porto, e o clima praiano que remete ao ócio e à

estereotipada malandragem. Ou seja, tem enraizado um comportamento inconsciente de certificação da importância do município e de seu povo – certificação que abarca do progresso à qualidade de vida –, refutando características que ofusquem seu imaginário de vanguarda, urbanidade e progresso.

A opinião de Herzog bem descreve esse imaginário constituído. Esse espírito santista que, como define Taylor (1997), cria um *ethos* enraizado na vida cotidiana, que atua sobre a constituição da identidade humana, forjada pelo diálogo interno que se tem com a sociedade ou comunidade cultural. “[...] *nós temos coisas belíssimas. Se você olhar, nós somos um início de fundação da consciência nacional. O Machado de Assis, quando quis fazer as Memórias (Póstumas) de Brás Cubas, ele botou o nome de Brás Cubas. O nome do cara que fundou isso aqui. Com o Brás Cubas ele tentou cunhar o brasileiro médio, e acho que conseguiu, que ainda é o livro que mais representa o brasileiro médio. [...] o municipalismo nasce aqui na Baixada. Santos é uma cidade muito velha. Ela podia ter sido a capital como é o Rio de Janeiro. São Paulo podia ser uma Petrópolis. São Paulo, sim, seria uma estância serrana, mas a capital podia ter sido aqui. Só três estados no Brasil, três estados com fronteira litorânea, só três deles têm a capital fora do mar, que são Curitiba, que é o desastre que a gente conhece; Teresina, mas o Piauí tem uma faixa de mar ínfima, então se justifica; e São Paulo. Santos ficou relegada a uma situação menor, e isso também mexe muito com a autoestima, com a ideia que o santista tem de si mesmo. Porque eu acho que a gente tinha uma vocação para ser a capital mais rica do estado mais rico do país e não é”.*

O escritor continua discorrendo sobre o tema: “*Nós fomos relegados também a uma certa violência por causa da pestilência (doenças que acometeram os trabalhadores portuários e a população no passado), do calor e tudo. Com isso, subiram a serra e foram fazer São Paulo. Mas a gente podia ser o Rio de Janeiro. O Rio ainda é a capital cultural do Brasil. São Paulo não é uma capital cultural. São Paulo é a capital econômica de gente bronca. O Rio considera isso, inclusive. Tira um certo sarro do paulista. E o santista ainda tem aquela coisa mais de ser cosmopolita. Está voltado para o porto, para a Europa, para os Estados Unidos, para o mundo. A gente podia ter feito uma São Paulo diferente. Acho que num nível inconsciente tem essa nostalgia, da gente não ter sido elevado a esse patamar histórico que a gente acha que merecia”.*

Mas esse ar de superioridade pode ser prejudicial, como ressalta Atanes: “[...] *tem um bairrismo de ter orgulho e tem o bairrismo de falar que aqui é melhor que outros lugares. Eu acho que o bairrismo do orgulho é saudável. [...] esse bairrismo do aqui é melhor, acho que é*

idiota nesse sentido de não ver os outros locais [...] idiota é aquele que não sai de casa, que não vê outras coisas”.

Ou seja, remete aqui à pessoa que olha para seu entorno a partir de um pedestal, mas protegida com uma armadura para não tornar visível sua vulnerabilidade, que é a constante necessidade de autoafirmação. E entre as coisas que pouco vê, assim como destaca o PMC (2017), está a produção artística local, que é relegada a segundo plano, uma vez que aquilo que se tem como relevante culturalmente, quando a arte figura entre as opções de fruição, é o *mainstream*, ao qual a cidade tem afinidade por sua trajetória histórica de globalização por meio do seu porto e pela associação desse segmento à dinâmica econômica, de glamour, de uma metrópole.

Herzog, crítico a esse comportamento, cita também o período de repressão militar iniciado em 1964, quando Santos recebeu a outorga de Área de Segurança Nacional (TAVARES, 2007), como amplificador desse comportamento seletivo, que foca os elementos de uma onipresente indústria cultural (HORKHEIMER; ADORNO, 2002), sem a formação de uma consciência acerca da cultura local e de princípios de cidadania (ULHÔA, 2000). “[...] nós também fomos assolados por anos de Lei de Segurança Nacional com uma ditadura. Com um massacre em todo mundo que pensar. Nós geramos uma burguesia inculta que mora na orla da praia, tem um SUV branco, mora no apartamento, não fala com vizinho. Essa burguesia inculta, ignorante, que não lê. Tem isso também. A cidade se idiotizou por força de um processo político e ela já foi um ponto de resistência política e cultural muito importante nos anos 1950, mas essa transição a ditadura vitimou muito e gerou essa coisa que nós temos hoje, que é o que está preponderando [...]”.

Herzog conclui explicando que esse processo de autoafirmação culminou com a exclusão da atividade cultural do cotidiano santista. “[...] você meio que banuiu a cultura, que ficou uma coisa marginalizada. Daí começa a preponderar a especulação imobiliária, shopping center, os grandes meios de comunicação, que têm aqueles feudos. Santos tem uns cinco donos. A questão do porto, a imprensa, a educação, com esses impérios de educação privada. [...] você não tem mais um sindicato de estivadores forte que nem você tinha. A cidade era considerada a Cidade Vermelha. Tinha uma resistência, tinha Pagu, tinha Plínio Marcos, tinha Oswald de Andrade, que não era daqui, mas estava no meio. Tinha tudo isso, e isso aí foi a ditadura, nos anos de chumbo mesmo, a coisa foi muito reprimida”.

Mas há quem pense diferente. O produtor cultural André Azenha reconhece a existência do regionalismo, mas considera que não seja diferente do que ocorre em outras localidades:

“Acho que existe um orgulho de produzir arte em Santos [...] Acho que não é um bairrismo artístico. O bairrismo de quem é santista é igual ao de todo mundo”.

Deste modo, por meio do imaginário social dos artistas, percebe-se que a história de formação de Santos permanece viva no cotidiano da cidade, que a todo momento busca afirmar a importância de sua herança histórica, social, econômica e cultural para o país. Trata-se de um processo que refuta qualquer depreciação externa – proveniente de outras localidades geográficas – de sua realidade. Ou seja, o santista também é crítico dos problemas locais, que não ignora e trata com importância, mas não admite facilmente opiniões externas sobre assuntos locais que o incomodam. Essa constância de autoafirmação, somada ao destaque econômico histórico da cidade frente aos demais municípios da Baixada Santista, faz com que o morador local se posicione em patamar acima de seus vizinhos, os quais desqualifica. Aliás, esse imaginário social santista também recai sobre as demais cidades da região, que também têm Santos como referência de progresso.

CAPÍTULO II - OS ARTISTAS E A PRODUÇÃO DE ARTE EM SANTOS

Até aqui, foram abordados os fatores históricos de desenvolvimento de Santos, diretamente relacionados ao cotidiano portuário e ao auge da produção cafeeira, que trouxeram progresso ao município e foram fundamentais para a consolidação da cidade de São Paulo como metrópole econômica. Também foi comentado sobre o momento de ruptura – por meio do movimento intelectual modernista e de campanhas publicitárias governamentais – entre o imaginário de vanguarda e dinamismo associado ao planalto paulista e o litoral, que foi relacionado a um estilo de vida descompromissado e relaxado, interpretado pelas populações da Capital e interior como próximo ao estereótipo que se construiu acerca da ‘malandragem’ carioca. Modelo este que não encontra correspondência na autorrepresentação da população de Santos, orientada pelos mesmos ideais de progresso e vanguarda paulistas.

Desse cenário, resulta a construção do regionalismo santista, presente nos depoimentos dos entrevistados desta pesquisa, que tem base na memória coletiva de seu povo, que alimenta o imaginário social local. Regionalismo que enaltece a qualidade de vida da cidade, seu empreendedorismo e desenvolvimento, mas que também critica e refuta os aspectos que não correspondam à imaginada vanguarda santista.

A partir desta perspectiva, buscando entender como a arte está inserida no dia a dia local e como é vivenciada pelo santista, neste capítulo busca-se, por meio da história de vida dos depoentes, evidenciar a correspondência entre a autorrepresentação da população e a rotina do fazer artístico na cidade. Para tanto, pesquisa-se as memórias dos produtores culturais: dos relatos da convivência com a família e amigos às experiências da juventude e vida adulta, assim como fatores que culminaram na escolha pela carreira artística. Traça-se, desta forma, uma breve biografia de cada um, descrevendo os fatos que mais marcaram a caminhada até o exercício de suas atuais ocupações.

As relações descritas mostram, por meio dos testemunhos orais, como a cidade tratou, interpretou, incentivou e disponibilizou a arte ao longo dos anos, oferecendo opções que abordam dos eventos universitários aos shows nas áreas de prostituição, dos eventos do *mainstream* aos segmentados, dos varais de poesia à efervescência do teatro amador.

Os artistas que batalham por seu espaço fizeram uma longa jornada pelos caminhos da arte em Santos e revelam que seu contato com as mais variadas linguagens teve início no seio da família, na militância política ou de formas peculiares: em prostíbulos, em mirantes,

cemitérios, nas bandas de garagem, bailes da adolescência ou mesmo em uma pacata cidade interiorana.

1.1 Marcelo Cirino - Dos bailes de Santos para o Brasil

Marcelo Cirino, fundador do premiado grupo Dança de Rua do Brasil, em depoimento concedido para esta pesquisa em 30 de abril de 2019, conta que, embora sua família não tenha artistas, suas primeiras experiências com a dança e música começaram em casa. “[...] *não tem tradição cultural na minha família, assim, de música, de dança, não tem. [...] ninguém da minha família, assim, tinha inclinação para a arte*”. Mas o pai do coreógrafo tinha uma sonata em casa. “*É um aparelho de som. Sonata é aquela que põe um disco em cima do outro e eu gostava de ouvir algumas músicas lá. [...] minha irmã era muito fã do Michael Jackson naquela época, no tempo do Morro da Penha (onde morou, de 1967 a 1981), quando começaram a aparecer os vídeos do Michael. Ela ficava emocionada, chorava, e aí eu via e eu gostava também. Me identificava de ver o Michael Jackson dançando e eu falava: Poxa vida, vou querer aprender a dançar desse jeito. Percebi que mexia com as minhas irmãs, então comecei a me espelhar no Michael, a começar a ouvir músicas do Michael também*”.

Além do aparelho, a tevê era outra referência: “[...] *naquela época, era a tevê. Ter videocassete era uma raridade e só quem tinha vídeo que podia dançar mais próximo do Michael. [...] a TV Cultura passava um programa de clipes. Tinha um nome, era Pop Clip, alguma coisa assim [...] como se fosse uma MTV. [...] O Fantástico fazia as matérias do Michael. Já apareciam os clipes dele no Fantástico. Então foi isso, [...] a gente ficava esperando o sábado. Passava só no sábado, na Cultura. Final de tarde todo mundo ficava esperando para ver quais eram as músicas. Se tinha alguma nova do Michael [...]*”.

A partir de 1982, quando foi morar na Zona Noroeste de Santos³⁰, Marcelo se aproximou mais da dança. “[...] *quando eu fui para Zona Noroeste, foi que formei um grupo de break lá, com o pessoal da comunidade. Aí, a gente foi participar de um concurso no (clube) Atlético Santista, nesse lado de cá, e no Atlético estava a Valderez Zani de jurada, que até hoje tem academia de balé clássico. Ela me deu bolsa de clássico e de jazz, aí eu fui fazer as aulas. Meus amigos achavam que não tinha a ver com eles, não era coisa para eles*

³⁰ A região surgiu após a necessidade de expansão territorial na cidade e, apesar da distância da orla, se desenvolveu e expandiu a partir do antigo caminho do mar, ao redor dos trilhos de um bonde que seguiu em direção a São Vicente. Integra os bairros Alemoa, Areia Branca, Bom Retiro, Caneleira, Jardim Castelo, Chico de Paula, Jardim Piratininga, Rádio Clube, Sabó, Santa Maria, São Jorge, São Manoel, Vila Haddad, Vila Progresso e Ilhéu Alto. Leia mais em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Santos#Zona_Noroeste>. Acesso em: 13 de agosto de 2019.

[...] Tinha preconceito, mas aí eu me interessei. [...] Fui conhecer mais amplamente o mundo da dança, mas sempre fazendo, lá no meu bairro, o que eu gostava de fazer”.

No início, para Cirino, a dança era autopromoção e diversão em bailes. *“No morro, eu conheci algumas festinhas de aniversário. A gente costumava colocar luz vermelha para dançar música lenta com as meninas. Nessas festas já tinham manifestações de dança de algumas pessoas. Eu sempre admirava o homem que sabia dançar, então eu ficava vendo, observava os homens dançando e as meninas dançando também. E aí foi quando comecei a me identificar. Se eu dançar parecido com o Michael, vou me sobressair na festinha e as meninas vão olhar”.*

A paixão aumentava conforme o coreógrafo conhecia novos grupos e pessoas. *“Tinha um rapaz lá (na Zona Noroeste) chamado Jorge Paixão, hoje ele dança para o Racionais MCs, o Brown gosta dele, é um ótimo bailarino. Eu vi esse cara dançando, esse Jorge, nos bailes. Eu falava: Nossa, o cara dança muito. Nessa época, eu devia ter uns 20 (anos) e aí comecei a ver o Jorge, em 1982. Ia no baile e formava roda de pessoas e entrava um de cada vez para dançar na roda. [...] aí eu soube que ele tinha um grupo chamado Black Time. Aí, entrei no grupo dele [...] comecei a me espelhar nele, nas pessoas do grupo dele e ele ia para o Beira-Mar (clube de São Vicente) para os bailes, aniversários, e aí fazia roda e todo mundo dançava. Eu comecei a entrar na roda também, me espelhando neles e aprendendo com eles”.*

Além de lazer, os bailes tinham uma boa dose de competitividade. *“O grupo ia se divertir no baile, só que tinha os grupos concorrentes. Tinha o pessoal do bairro vizinho, então tinham aquelas competições de dança. Cada grupo ficava ao lado do outro, num espaço determinado do baile, dançando. E aí formava uma roda em volta [...] então era um lugar em que as pessoas que dançam se encontravam mesmo”.*

Pouco tempo depois de entrar no conjunto do Jorge Paixão, Marcelo Cirino montou seu próprio grupo. *“Logo que eu saí do grupo, falei: Poxa, eu quero ter um grupo meu. [...] Formei o The Blackson, que era um grupo de funk, dançava funk, e foi fazer a dublagem de Michael Jackson também. E aí a gente começou a dançar nos bailes no Beira-Mar [...] (o espaço para a dança) era totalmente escasso [...] esse tipo de dança se manifestava em bailes. Esse tipo de dança não ia para teatro e nem para festival de dança”.*

Com os bailes destinados a um nicho específico de público, foram as aulas de balé e jazz que levaram Cirino a conhecer nova realidade. *“Em 1985, eu entrei no grupo da Valderez, de jazz [...] aí a gente foi para competir em Joinville, em 1986. [...] em Joinville eu vi o mundo, o universo da dança. Foi quando eu falei: Meu Deus, o que é isso, cidade toda*

voltada para a dança e não tinha dança de rua, e não tinha break, não tinha funk, nada disso, era só jazz [...]. Aí eu pensei: Poxa vida, se eu pudesse colocar dança de rua nesses alinhamentos [...], eu acho que eu ia me dar bem”.

A ideia estava lançada, e a oportunidade de levá-la adiante também, uma vez que Cirino foi trabalhar na Secretaria de Cultura de Santos, onde pôde desenvolver novos projetos. *“[...] tinha o projeto Carlitos aqui na Cultura. Eu comecei trabalhar com o pessoal de teatro a parte de expressão corporal. [...] quando o projeto acabou, eu falei: Vou fazer um projeto para dar aula. Aí fiz um projeto, em 1991, para dar aula. Começou com 50 alunos e foi crescendo, [...] cada vez mais foi melhorando, e aí eu tive aquele estalo. Falei: Poxa, agora eu vou para Joinville. [...] foi quando eu montei Dança de Rua de Santos”.*

A hora de rumar para Santa Catarina chegou. *“[...] O primeiro Dança de Rua era misto. [...] a gente se preparou um ano. Eu falei: Lá é a terra da dança e não tinha a dança de rua, só que eu dava aula de jazz. Aí fiz um jazz meio que diferente, porque eu via uns filmes tipo Fama, filme americano. Tinha jazz, mas tinha umas coisas de street. Eles misturam muito. O cara chuta a orelha, daqui a pouco ele dá uma pirueta, abre no chão [...]. Então, nas minhas aulas, eu trabalhava muito essas técnicas de alongamento de saltos, pular [...] falei: Vou fazer uma mistura aqui de jazz com dança de rua e vamos mandar para Joinville. Aí mandamos o VHS [...] e passou. E, cara, foi uma festa. Foi em 1993, e a história tomou um novo rumo [...], porque nós fomos ovacionados na modalidade jazz [...] o ginásio veio abaixo, que o pessoal estava acostumado já com aquele jazz de anos, e aí chegou um grupo da favela, digamos assim, da comunidade, fazendo um jazz mais ou menos. Ah, e eu tive uma vantagem, porque no meu curso aqui de dança de rua, algumas bailarinas vieram fazer, tinha bailarina clássica com técnica”.*

A rotina de competições se estendeu até 1998, como conta Cirino: *“[...] a última coreografia foi de 1998. A gente começou em 1993 e terminou em 1998. Aí foi muita pressão, muita responsabilidade, e falei: Vou dar um tempo. Vou trabalhar só como companhia e não mais com competição. Aí, em 1999, a gente foi para Joinville como convidado. (Fomos) três vezes para Joinville como convidado, depois que eu parei de competir, como hors-concours. Como Dança de Rua do Brasil eu parei de competir. Estou há 20 anos sem competir, eu vou voltar agora, esse ano, para Joinville. Ao invés de Dança de Rua do Brasil, que é uma marca que já se consolidou, que não tem mais que provar mais nada para ninguém... Eu também não preciso provar mais nada para ninguém, mas eu preciso me sentir vivo. Estou com 51 anos, estou perdendo amigos, estou envelhecendo, estou com dificuldade para fazer as coisas, então se eu não der uma pedalada agora, vou envelhecer mais rápido”.*

Em toda essa trajetória na dança, Marcelo Cirino sempre contou com o apoio da família. *“A minha mãe gosta de dança. Viajou muito com a gente lá para Joinville. Ela adora, ela gosta, ela torce muito. Superfã a minha mãe. Meu pai também. Ele fala: Que orgulho. Quando a gente foi para a televisão eles ficaram muito orgulhosos, avisaram os vizinhos para assistir, fazem aquela festa toda lá”*.

O apoio dos pais, ambos da baianos, ocorreu até mesmo na época em que o coreógrafo optou pelas aulas de balé e jazz. *“Eles deixavam eu seguir o caminho. Geralmente eles falavam assim: Ah, você vai largar como largou a capoeira. Você vai largar como largou a natação. Eles falaram que eu ia largar e acabou que não larguei, fui me aprofundando cada vez mais. Até balé clássico, que geralmente os pais têm esse receio, têm esse preconceito dos filhos fazerem. Quando eu comecei a fazer, meu pai ficou assim, achou estranho no início”*.

1.2 Manoel Herzog – Um escritor no underground

Para o escritor Manoel Herzog, o contato com arte se deu de um modo bem peculiar. Inicialmente, em casa, com a mãe, nascida em Guarujá e filha de pai marítimo, leitora de Jorge Amado, influenciadora de seus hábitos: *“Era uma superfã do Jorge Amado. Até hoje ela diz: É, meu filho, você hoje é escritor, mas você ainda não é um Jorge Amado. Falei: Não, muito longe. Então tem essa coisa de também ter nos meus pais um paradigma. Eles gostavam de ler e eu achei legal escrever para agradá-los, vamos dizer”*.

Sobre a rotina cultural de casa, Herzog, que nasceu em Santos, assim como seu pai, que trabalha com seguros, conta que, em Cubatão, onde morou até os 30 anos de idade, seus passeios eram bastante convencionais: *“Cubatão era isso: teatro. Não tinha cinema, tão pouco a gente vinha ao cinema em Santos, mas eu comecei a vir na adolescência. Com os pais, na juventude, a gente não tinha muito isso. Ia para parquinho de diversões. Não eram propriamente equipamentos culturais, mas lazer, o que não pode confundir com cultura”*.

A leitura esteve presente desde sua juventude. *“[...] o meu equipamento cultural da infância para a primeira adolescência era a biblioteca pública do bairro onde eu morava, que era o Casqueiro, e eu frequentava bastante, porque eu lia. Mas era um paradigma, assim, no meio dos moleques. Era eu que gostava de ler. Eu e mais um, dois ou três colegas, então a gente frequentava muito a biblioteca”*.

Já trabalhando, os hábitos foram mudando. *“Dos 14 aos 18, aos 19, eu arrumei um bom emprego, fora dos padrões. Eu ganhava mais que meu pai numa indústria em Cubatão (Carbochloro). Era um emprego bom em termos de salário, mas sacrificante em termos de jornada e tudo isso. Mas eu ganhava bem, tinha a minha moto, meu carro. Aí comecei a*

frequentar realmente os lugares, e aí já tinha uma concepção de cultura melhor. Comecei a fazer a minha biblioteca, comecei a ver cinema, teatro, essas coisas todas, primeiramente em Santos. Eu era operador de processo [...]. Depois fui trabalhar no tratamento de água [...] eu subi um pouco na empresa. Fiquei um pouco de tempo lá no meio daquilo, e eu vi que aquilo não me fazia feliz, definitivamente. Comecei a estudar Direito, que foi o mais próximo de literatura que eu consegui”.

Com 23 anos, Herzog chegou a lançar um livro. “[...] é que nem o Neymar. Quer ser jogador de futebol? Só tem um Neymar. Não vai ganhar dinheiro com literatura? Ah, vou ser advogado. Não ia dar dinheiro. Aí, aos 23, quando eu lancei esse livro, que não deu em nada, eu falei: Não vou escrever mais porra nenhuma. Vou estudar Direito. Vou tentar ser um bom advogado. [...] advoguei bastante tempo, fiz minha vida com isso, só que aí, quando chegou nos 45 anos, bateu aquela crise. A vida não é só isso. Ficar nessa merda até quando? [...] Eu estava economicamente estabelecido, meu filho formado, tocando o escritório – o escritório existe até hoje, está lá – e eu falei: Vou escrever. Comecei a escrever como hobby e aí...”.

A grande formação cultural teve início na adolescência, quando veio estudar em Santos, ainda em meio à rotina dos tempos fabris: “*Tinha em Santos os Ingleses, o Sírio Libanês (clubes), isso era o tempo bem pretérito. Acho que não existem mais essas coisas. Depois começou Loft, Zoom (discotecas). Eu já não conheci isso. Nisso aí eu já estava casado, mas era Ingleses, Sírio, tinha uns bailinhos lá no Casqueiro, mas a molecada ia muito mesmo era para a zona. A grande realidade é essa: era Pink Panther, Love Story, isso era puro underground. Por incrível que pareça, era um ambiente bastante cultural. Eu vi muita música boa, vi teatro, vi esquetes, mas isso no meio da putaria toda, obviamente. Mas foi uma parte que influenciou muito a minha própria formação como escritor”.*

A tudo já era conferido um ar literário e poético, como explica: “[...] eu lia bastante, tinha uma coisa inclusive romântica, na coisa da zona, dos livros do Jorge Amado, dos livros do Rubem Fonseca. Todo esse universo da prostituição, eu procurava ver aquilo como uma coisa poética. Também estava vivendo aquele clima de boemia como uma coisa que ia me servir [...]. Eu já fazia poemas, já lidava com arte de alguma maneira, mas era muito solitário, pois meus amigos queriam saber de futebol, de cachaça, coisas que eu gostava também, mas essa coisa da arte... Eu fui ter amigos artistas bem mais tarde”.

Aliás, foi na área de prostituição, típica de cidade portuária, que Herzog teve mais contato com o cinema da pornochanchada e com a música. “[...] vi a pornochanchada brasileira, que dentro da precariedade de recursos que a gente tenta produzir alguma coisa, tinham as pornochanchadas artísticas. Tinha filmes interessantes com Davi Cardoso, que eram destinados ao

público mais tosco, mas tinha uma mensagem subliminar de arte. [...] E nas boates, onde raramente nos era permitido entrar, mas eventualmente um porteiro mais camarada permitia [...] você conseguia ver os caras tocando violão. Aí, naquele momento, eu comecei a me interessar por música, violão. Com os amigos que tocavam, a gente formou bandinha junto e tudo”.

Embora houvesse o contato com a música, o escritor diz que só foi amadurecer essa experiência na vida adulta. *“Na zona é capaz que tenha aparecido gente ótima, mas eu não cheguei a ter lembranças, até porque como eu te falei, a gente era dado a entrar nos cabarés para tirar um sarro com puta, fazer aquela brincadeira. Mas assim, entrar numa boate mesmo para ver um show legal, a gente raramente ia. Mas depois, nos barzinhos que eu comecei a frequentar na juventude, já trabalhando, eu vi músicos fantásticos. Vi o Celso Lago, por exemplo, que era um puta cantor. Cantor de padrão internacional, que morreu [...] que a gente perdeu ele muito cedo. Aí vi vários caras tocando. Vi o Julinho Bittencourt no Torto (extinto bar com música ao vivo) a vida toda, mas isso já de uma juventude mais adulta. Eu casei muito cedo também. Isso aí foi tudo meio abreviado para mim. Casei com 23 anos”.*

Por falar em casamento, o escritor conta sobre sua história conjugal como uma “rica experiência” na sua vivência cultural: *“Você não vai mais para os ambientes boêmios, ou pelo menos não deveria ir. Eu fui tanto que o casamento chegou aonde chegou. Mas a rotina cultural não, porque a gente ia junto... tinha show, tinha afinidade. Gostávamos dos mesmos artistas, íamos ao teatro, cinema, essa coisa toda. Os dois casamentos que tive depois foram isso. A vida cultural está meio que ligada à vida afetiva, porque você vai procurar as pessoas que estão transitando naquele mesmo lugar. Quando você engancha com alguém, você vai continuar indo nos mesmos lugares”.*

Todas essas andanças convergiram para a carreira literária: *“Foi aos 45 anos. A minha carreira literária tem 9 anos, e aos 45 anos entrei numa crise de identidade. Assim, eu estava infeliz, infeliz com tudo, e aí, quer saber? Não dormia, estava com uma insônia do cacete [...] e eu tive esse ‘insight’ e me enfiei na Amazônia. Peguei um barco, subi o Rio Negro. Lá fiquei no meio da selva uma semana e voltei. Eu estava indo embora e, no último dia, fui para um forró, comecei a dançar com uma doida lá e, tomando todas, eu me lembro de ter entrado com ela no hotel e depois acordar em casa (risos), e aí eu resolvi escrever. Pensei: minha vida está toda errada, estou infeliz aqui, no trabalho, no casamento, em tudo. Vou para lá e quase me mato. Podia ter um rim arrancado, qualquer coisa assim dessa natureza. Falei: Ah, vou escrever essa experiência”.*

A história da Amazônia rendeu um livro homônimo, que foi finalista de premiação em 2009. *“[...] estava tendo um prêmio Sesc e era para dali a um mês. Isso era em maio que eu tive essa tragédia pessoal. Aí ia ter um prêmio Sesc em junho. Eu falei: Vou correr para*

escrever um livro de qualquer jeito. Vou mandar para esse prêmio. Fiz um livro narrando essa aventura, era bem primário, não tinha nada da técnica que eu consegui apurar depois, mas os caras classificaram para a final. Pô, tem algum valor, e guardei esse manuscrito. Depois, eu mexi muito nele, tanto que agora que ele vai sair como livro, que ele não tem quase mais nada a ver com o primeiro. Tem a espinha dorsal, mas eu procurei melhorar ele. Mas aí, depois desse negócio do prêmio Sesc, conversei com o Zé Luís (proprietário da livraria e editora Realejo, de Santos), aí publicou o primeiro pela Realejo e depois da Realejo eu conheci o Eduardo, da Patuá, aí quando publiquei pela Patuá naquele ano, o livro foi para semifinal do prêmio Portugal Telecom”. Na sequência também veio o Prêmio Jabuti.

1.3 Valdir Alvarenga - Contemplação e experiências de um poeta gótico

Também atuante na literatura, o poeta Valdir Alvarenga, em depoimento concedido para esta pesquisa em 15 de janeiro de 2019, diz que seu interesse pela leitura começou no Morro da Penha, onde morou e desenvolveu sua sensibilidade artística. *“Eu nasci em Santos e me criei no Morro da Penha. [...] isso teve uma importância fundamental na minha vida, porque eu cresci vendo a natureza, vendo os bichos, então isso me ajudou muito nesse sentido de poesia, do contemplativo. Eu ia lá para o morro do alto Saboó, no Cruzeiro, e ficava lá empinando papagaio. [...] isso permitiu que a minha sensibilidade aflorasse”.*

Nessa época, a escrita não estava entre suas aspirações. *“Eu não pensava em escrever, eu sempre gostei de ler, desde menino. Desde moleque eu lia de tudo. [...] Então, é assim. A ‘Mirante’, a revista (literária que edita), ela tem um slogan do alto da cidade. Era eu lá, no morro. Aí eu olhava lá de cima a cidade. Daí eu descii e fiquei mais perto do cais, que eu morava encostado na estrada de ferro. Eu olhava os guindastes e o mar. Eu sempre achava que vinham os navios piratas. Eu ficava olhando, então, aquilo da cidade que te corrompe”.*

Na adolescência, houve a mudança para o bairro Valongo, na região central, próximo ao porto. *“Aí, depois, quando eu saí do morro da Penha, fui morar no bairro Valongo. Já era quase adolescente. Aí comecei eu próprio a descobrir. Comecei a querer ler, pesquisar livros. Eu fui descobrir o rock, literatura underground. Tinha os caderninhos que eu emprestava para as moças e elas gostavam, e pediam mais. Eu era romântico. Tudo isso aí acabou criando condições para que eu realmente fosse poeta. Eu nunca quis ser poeta, escritor, eu não tenho essa pretensão até hoje. Isso aí muita gente pode achar, mas o importante é eu fazer, escrever”.*

Alvarenga recorda que as memórias portuárias ficaram marcadas em seu imaginário. *“Meu pai trabalhava nas Docas, no porto. Meu pai morreu muito cedo. Morreu com 58 anos.*

Meu cunhado trabalhava com a empilhadeira também. Aliás, eu ia muito para o cais, eles me levavam. Então tem essa ligação do cais. Isso é um meio santista. É uma coisa que marca a gente [...] Minha mãe catava café nos armazéns, numa época da vida dela. Ela fazia isso e me levava. Aliás, [...] eu furava o saco de café, colocava na mala e eu andava com meu pai vendendo. Aí, meu pai vendia e me dava um maço de cigarros”.

Na juventude, também veio a iniciação no movimento hippie, além de hábitos peculiares. *“Morreu meu pai, morreu meu irmão. Foi uma fase bem ‘dark’ na minha vida, porque eu era, assim, posso dizer que eu era gótico antes do gótico. Eu pegava livros e ia para o fundo do cemitério para ler, que eu não trabalhava, só vestia preto. Aliás, eu comecei a trabalhar muito tarde, com 25 anos, adulto assumido. Aquele tempo propiciava que você pudesse ser vagabundo. Não era desempregado. Hoje não tem vagabundo, hoje tem excluído. Eu aproveitei bastante. Nesse sentido eu viajava muito, pegava carona em caminhão. Eu fui influenciado pelo hipismo, na verdade. Ouvia rock, Jimi Hendrix e Janis Joplin”.*

Coincidência do destino, o primeiro emprego de Valdir foi justamente no cemitério. *“Eu ia para a Igreja do Carmo e os padres me expulsavam de lá: Ah, você não pode ficar aqui. Aí, por isso que eu fui para o cemitério, porque no cemitério o coveiro chegava às 18h e dizia: O Valdir, vamos fechar o cemitério, cara. Vai ficar aí? Ah, desculpa, eu vou embora. E acabei trabalhando no cemitério. Foi o meu primeiro emprego na prefeitura [...] então eu fiquei dois anos no cemitério”.*

Foi o falecido irmão de Valdir quem o iniciou na leitura e na música. *“Meu irmão morreu com 22 anos. Eu tenho ainda um irmão e uma irmã, que está com 80 anos. Esse meu irmão, eu tinha 15 anos quando ele morreu. Aliás, foi meu irmão que também me motivou a escrever. Ele copiava a letra das músicas, copiava versos e aquilo ali ficou comigo. [...] Fazia caligrafia [...]. O livro eu tenho até hoje, o caderno dele, os primeiros contatos com leitura também”.*

O cunhado também colaborou na formação do hábito da leitura. *“Meus pais não eram pessoas que comprassem livros. Não gostavam nem de ler. No começo, meu contato com a leitura foram os gibis. O meu cunhado, ele comprava muitos. Já tinha o Jerônimo Brasileiro, Durango Kid, Cavaleiro Negro, Mandrake. Praticamente a minha primeira leitura foi nos gibis. Mas eu comecei a comprar livros com 16 anos. Ia atrás dos sebos que tinham na cidade, para ouvir rock, experimentar drogas... experimentei muitas. [...] eu vim de uma geração de experimentação, na década de 1960”.*

A história do poeta na escola também é peculiar. *“Eu estudei no Primo Ferreira (estadual). No Colégio Canadá eu fui jubilado, fui expulso [...]. Eu bombava. Fugia da escola para ir à Casa do Disco. Eu nunca fui bom estudante, embora tenha entrado na faculdade”*.

Por falar em faculdade: *“Teve uma mudança muito importante na minha vida. Foi em 1977 que eu saí da periferia, que é o Valongo, e fui morar na Rua Cunha Moreira. Aí a minha vida deu uma guinada [...]. Descobri a macrobiótica e comecei a me ligar mais nisso e em astrologia. Aí, em 1975, eu fui para Brasília (risos), na cara e coragem, porque tinha uma comunidade chamada Ordem e Progresso lá. Fiquei oito dias lá. [...] foi bom que me deu uma outra visão de vida. O fato de eu mudar, a querer arrumar emprego e tal. Comecei a pensar em coisas mais equilibradas. [...] foi aí que eu já estava escrevendo e quando surgiu na cidade o grupo Picaré (de literatura marginal). [...] comecei a conhecer pessoas jovens, cara. Eram universitários [...] e eu não, cara. Isso acabou me fazendo entrar na faculdade. Eu tentei Filosofia, mas fiz Letras”*.

Aliás, evidenciando a repressão política em Santos, durante o regime militar, o termo ‘literatura marginal’ foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional: *“Justamente por causa do rótulo marginal, que não tinha nada a ver com marginalidade, era preconceito. [...] eu podia ter ido para o pau de arara de bobeira. Eu não era da MR8. Eu tinha amigos do MR8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro), da esquerda e tal. Alguns falavam assim: Valdir, teu negócio não é política, senão tu vai de pau de arara. [...] Eu cheguei a ser do MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Eu fui da ala jovem do MDB”*. Expressando sua visão política, Valdir, que é funcionário público municipal, diz: *“Por exemplo, eu trabalho para a prefeitura da cidade. Não importa quem seja o prefeito. Eu faço o melhor de mim”*.

Foi no Picaré que publicou o primeiro livro. *“Eu tinha um sonho de editar um livro, mas, quer dizer, era um sonho, não era nada que eu quisesse materializar. [...] Foi justamente quando entrei no Picaré, que eu via que o pessoal fazia livros e tal, que eu resolvi fazer o meu. Terminar o meu livro. Só que quando eu o editei, já não escrevia mais daquele modo. Já não era mais aquele poeta lírico romântico. Eu realizei um sonho não importante. [...] Eu vendi bastantes livros, só que eu fiquei meio frustrado. [...] Mas aí, três anos depois, eu lancei ‘O Pequeno Marginal’ [...] era mais eu”*.

Ainda nos tempos de Picaré, Valdir começou a editar a ‘Mirante’. *“O Picaré teve as fases. Eu entrei na segunda fase, aí acabou. A ‘Mirante’ acabou incorporando todo o pessoal do Picaré. Eu comecei a publicar essa experiência, laboratório do grupo. O Picaré foi laboratório para mim”*.

1.4 Fernando Negrão – Entre o futebol e o samba

Para Fernando Negrão, a juventude foi o futebol. *“Cara, a minha vida sempre foi voltada para o futebol. Eu, até os 17 anos, ainda tinha esperança de ser jogador. Com 16 para 17, eu comecei a entrar na noite. São duas coisas que não combinam: esporte com a vida noturna, né? Você come no horário errado para depois praticar exercício. Aí, quando eu vi, eu já não tinha mais peso para querer seguir carreira profissional. Mas futebol sempre foi minha vida. Também brincava das coisas que hoje em dia não se brincam mais na rua. Gostava de jogar taco, era uma brincadeira que eu gostava muito. Jogava bola quase todo dia, na praia e na rua, fazendo escolinha no Chico Guimarães, que agora é o CT do Santos Futebol Clube. Fiz escolinha também na Portuguesa Santista, com o Zé Luiz”.*

Com a família, a rotina de lazer era ir para o sítio do pai no município de Itariri, no Vale do Ribeira. *“Até meus 10, 12 anos, meu pai tinha um sitiozinho lá em Itariri. Mas o sítio não tinha nada. Não tinha uma casa, não tinha uma piscina, não tinha nada. Então eu ficava mais lá no sítio do vizinho, que tinha videogame, tinha piscina, do que no sítio do meu pai. Ele queria que eu ficasse ajudando ele lá na roça. Criança queria brincar, e meu pai sempre gostou de mato, essas coisas. Meu pai tinha esse sitiozinho e a gente só saía mais para comer mesmo, em uma pizzaria, coisas mais básicas”.*

No entanto, as viagens para Itariri já eram embaladas por samba. *“Outra passagem que eu me lembro muito é quando a gente ia para este sítio que o meu pai tinha em Itariri. Eu ia escutando, e gostava muito de escutar, samba-enredo”.*

Nada de grandes viagens. *“Eu nunca fiz grandes viagens na minha infância e na minha adolescência. Comecei a viajar mais, mesmo, quando a música me proporcionou isso. Ser adolescente, assim, nunca fui. Nunca fui nem em Playcenter, nesses negócios. Eu também tinha medo, e quando tinha excursão da escola, eu nem ia. Eu tinha medo de altura. Nunca fui”.*

Negrão conta que não tem grandes referências artísticas na família. *“Não consigo ver os meus pais se divertindo. Meu pai era viciado em jogo, então a diversão do meu pai era ir para bingo, quando bingo era lícito. Depois que foi ilícito, ele começou a ir nos clandestinos”.*

O sambista conta um pouco da vida em sua casa, ao lado do pai, que era vendedor de automóveis, da mãe, funcionária pública, e da irmã: *“Minha mãe sempre foi dona de casa tipo tradicional, bem submissa ao meu pai. [...] Era bem submissa, tanto que a minha mãe se libertou, separando do meu pai. A gente já era bem adulto, eu tinha quase*

28 anos quando ela se separou do meu pai. E minha mãe entrou em uma de progresso profissional que eu não imaginava...”.

O contato do artista com a música começou de forma inusitada, na Vila Belmiro, bairro onde morava: *“Eu lembro de cenas assim: quando eu tinha seis, sete anos de idade, meu pai pedia para eu ir comprar cigarro para ele – Minister, nunca me esqueço – numa descida da minha casa, na Carvalho de Mendonça. Eu ia e, às vezes, eu demorava para voltar. E a minha mãe e meu pai atrás de mim. Por que ainda não voltou? Só foi comprar cigarro. E eu com os mais velhos, de 60 a 70 anos, tipo, cantando lá no palco, lá do bar. Eles batucando e batendo na mão, assim (palmas)”.*

A entrada definitiva no mundo musical ocorreu quando o sonho da carreira no futebol foi encerrado. *“Até os 14, 15 anos, eu só gostava, eu sou admirador de música. Escutava muito samba. Escutava muito samba, mas ainda não pensava em ir para uma carreira profissional, porque ainda tinha a esperança do lance do futebol. Com 16 para 17 anos, aí já entrei nas aulas de cavaquinho. Fiz três, quatro dúzias de aulas com o professor Zinomar Pereira, do Atlético Santista, e comecei a me jogar. Comecei a tocar um pouquinho. A gente já começa a tocar em barzinho. Assim, aí estou com 17 para 18 anos. Estava na noite já. Estou com 39, há 21 anos, tocando”.*

Fernando fala dos grupos que formou antes de partir para carreira solo. *“Sim, eu tive vários grupos. Eu comecei com um grupo quando eu tinha 17 anos, chamado Intensidade. [...] virou grupo Butikim. Depois do Butikim, acho que foi em 2009, que eu comecei a ver que meu nome estava muito forte na região por causa do lance das escolas de samba. Fazia muito som para as escolas de samba. Estava sempre aqui e ali. Então foi quando eu notei que eu já tinha um nome suficiente dentro da cidade para poder caminhar sozinho. Mas só mudou de nomenclatura, que, tipo, os meninos que tocavam comigo quando era grupo são os mesmos. [...] Ficou Fernando Negrão e banda”.*

O artista explica que sua relação com os músicos é quase familiar. *“[...] o Luciano, o Alemão, que já morava na mesma rua que eu, na Rua São Paulo. Esse vem de infância, amigo de infância, e os outros a gente foi conhecendo ao longo da caminhada pela música. Assim você vai. Essas coisas são afinidades, não dá muito para te explicar. As pessoas vão chegando, as pessoas entram em grupo, as pessoas saem de grupos. Quando você vê, você tem uma formação ideal, com gente que pensa igual a você e que faz o mesmo tipo de som que você. São aqueles quatro ou cinco caras que encaixam, e vira um grupo. Muitos desses que estão comigo hoje é que jogavam comigo lá na rua, e hoje tocam comigo. Então eu fico feliz de ver que hoje eles são meus amigos”.*

Afinidades que compreendem até mesmo os locais que cada um frequenta. *“Quando você quer montar um grupo, você começa a frequentar lugares de pessoas que gostam daquilo. Então fica mais fácil encontrar gente. O que é difícil é encontrar pessoas que estejam na mesma sintonia que você. Gente que toca tem um monte. Tem muita gente que toca por aí. [...]”*.

No caso de Negrão, a sintonia não se limitava às baladas, se estendia para as quadras de escolas de samba. *“Eu já estava muito impregnado, dentro de mim [...] tipo assim, as escolas de samba e os grupos de pagode e samba andam muito juntos. Em todos eventos de escola de samba tem um. E daí eu comecei a cantar em todas as escolas de samba”*, além de fazer sambas-enredo.

O sucesso da carreira na Baixada Santista é acompanhado pelos fãs e pela família: *“Isso foi engraçado, depois que eu comecei a cantar, assim, na noite, eles (família) [...] começaram a ir nos eventos em que eu tocava. Eu era o ponto de encontro da minha família. Vou cantar no Festa Inverno de Santos? A família toda vai. O meu pai ia em todas as disputas de samba quando era vivo. Andava com uma plaquinha. Ele levantava, tipo, todo orgulhoso. Mas tem uma coisa: ninguém era metido com música. Ninguém no ramo, mas tanto meu pai quanto minha mãe, super orgulhosos, assim, pelas pequenas conquistas que eu tive até hoje. A minha família vai aonde eu vou, e olha que eles vão em todos os lugares. [...] Então, hoje em dia, virou um encontro de família quando eu vou tocar na cidade”*.

Por falar em família, o cantor conta que são todos de Santos, mas com origens de imigrantes europeus: *“Todos de Santos. [...] se você for pegar avó, bisavó, aí tem descendência de italianos e espanhóis”*.

Voltando a falar de fãs, Negrão, que foi bolsista de escola particular em Santos, explica as dificuldades por não ter o biótipo do sambista clássico: *“Talvez o meu caso tenha sido mais difícil, porque talvez eu não tenha o biótipo do sambista de outrora. Sou o branquinho de olho claro. Para mim, o começo foi muito difícil e tive muita resistência. Você tem que provar que é bom todo dia, se você não tiver aquele estereótipo de sambista tradicional. Depois que eu fiquei mais conhecido na minha região, as coisas ficaram mais fáceis. Hoje em dia, os caras em Santos, em toda a Baixada, sabem quem é o Fernando Negrão, mas no começo, você tem que se chegar numa roda de samba, sentar, mostrar um bom trabalho. Falar: O cara é legal. O cara é bom”*.

Mas conquistou seu espaço: *“[...] eu participo dos grandes eventos da cidade. A passagem da tocha (Olímpica)? Está o Fernando Negrão. A seleção da Costa Rica ficou hospedada em Santos para jogar a Copa do Mundo? Está o Fernando Negrão. Em todos*

os outros eventos da cidade eu estou presente. Então, me dá visibilidade muito grande. [...] hoje em dia, isso aí, muitas pessoas vão para a rede social. Eu tenho alguns fãs do Rio, tenho fãs de São Paulo, mas a minha base é Santos, onde eu sou muito conhecido é em Santos. Isso aí me limita, e ao mesmo tempo tem me dado muito trabalho dentro da minha região. Tenho muito trabalho. Eu nunca fico final de semana em casa”.

1.5 Kennedy Lui - Do rock à MPB, com muita criatividade

A história de Kennedy Lui na música da Baixada Santista começa em família. Mas, primeiramente, vamos às origens: *“Meu pai é de Pernambuco e minha mãe, do Paraná, se conheceram em São Vicente e, desde então, eles moram em São Vicente”*. Ambos são trabalhadores do comércio. Os avós paternos eram feirantes. Já por parte de mãe, o avô, que antes trabalhava na roça, veio para ser estivador, o que mostra a relação direta da família com a rotina do Porto de Santos. *“Meu avô veio para trabalhar no porto, na estiva, e aí minha avó ficou cuidando das crianças em casa. Tiveram seis filhos”*.

Kennedy nasceu em Santos, reflexo do maior desenvolvimento da cidade sobre os municípios vizinhos, como conta. *“Nasci em Santos, morei 26 anos em São Vicente. Nasci em Santos porque em São Vicente não tinha um hospital, não existia a cultura das pessoas nascerem lá. Morei lá, depois fui para São Paulo e voltei a Santos. Estou morando em Santos pela primeira vez há [...] dois anos e meio, três anos”*.

Com os pais, a rotina de passeios também era em Santos. *“Quando o pessoal que mora em São Vicente, a maioria das vezes, quando vai sair [...] vem para Santos. O que a gente fazia era ir à praia, ou para um clube, ou na mesma, cinema. Poucas vezes a gente foi para alguma outra, algum outro evento que não seja praia, clube, cinema”*.

Aluguel de filmes em locadora e música também faziam parte da rotina familiar. *“Uma coisa que rolava muito é que meu pai alugava bastante filme. Alugava filme na locadora, então era uma festa [...] e ele gostava muito de música da região dele, então a gente ouvia bastante Luiz Gonzaga, Alceu Valença e tal, e também sertanejo, que vinha da onda da minha mãe. Chitãozinho & Xororó, essas coisas, então era muito comum em casa”*.

Na escola, o particular *“Externato Nossa Senhora de Fátima, colégio pequeno, mas que era bem forte”*, e no bairro, os primeiros contatos com música ocorreram por meio do rap. *“[...] no colégio, eu tive muito contato com um rap, por ser um bairro de periferia. O colégio, ele fica assim, bem numa divisa, entre a Cidade Náutica, Vila Fátima e Jockey Club. Não são os bairros mais periféricos, mas são bem periféricos. [...] lá eu lembro muito bem de ter os primeiros discos, de ter contato... foi o primeiro disco do Racionais.*

Todo mundo sabia cantar as músicas inteiras [...], já tinha alguma coisa de funk, que era muito antes do funk que a gente ouve agora. E aí, só quando eu fui fazer 15, 16 anos, já no final do primeiro grau, que eu comecei a ouvir, começou a chegar [...] bandas de punk. Green Day tinha fita cassete, mas até então era só o contato que tinha de música. Era rap, assim. E, basicamente em relação à expressão artística, era só música também, não tinha outro contato. Nem teatro, nem cinema, nem nada”.

Com os amigos, já na adolescência, os programas também aconteciam em Santos, e com muito sacrifício: *“Cara, é muito louco quando você mora num bairro tão afastado. Quando a gente ia sair, [...] já era difícil que o ônibus não queria parar para a gente pegar. Então era muito louco isso, que a gente tinha para vir para Santos. Era um rolê de, tipo, se programar duas, três horas antes. E parece insano. Sincero, mas é real, e a gente tinha mais ou menos a mesma coisa: vir para o Gonzaga. Era vir para o Gonzaga, ir no McDonald’s. Na época, era isso, quando eu saía sozinho com os amigos, quando tinha 13, 14 anos. [...] Às vezes, ir na Praça da Independência. [...] Outra coisa que a gente ia muito, era quando eu tinha [...] aquela coisa de arena de vôlei na praia, futebol e tal. Era uma coisa que também lembro que ficou bem marcada. Aqui ia ter jogo às 9 da manhã do vôlei de praia. A gente saía às 3h, 4h, 5h para conseguir ingresso [...] Os jogos aconteciam aqui na praia do Gonzaga”.*

Não só os amigos participavam. Com o tempo, os irmãos também se uniram ao grupo: *“A diferença entre mim e o meu irmão mais velho é de três anos, então a gente tinha vários amigos em comum e a gente saiu junto muitas vezes. A diferença para o meu irmão mais novo é de 5 anos, então ele só começou a sair quando eu já tinha uns 20. Então, por um tempo, eu saí mais com meu irmão mais velho, e aí só depois que o meu irmão mais novo começou a participar dos rolês, das saídas”.*

Entre todas as programações, a música começou a sobressair: *“Então, eu mesmo puxei a onda entre meus amigos e os meus irmãos de muito do que a gente ouvia na época. Então, era a Jovem Pan. Tinha aquela coisa de gravar fitinha. Alguém grava fita e ia passando para o outro, e aí eu comecei a ouvir Green Day, Off Spring. Uma amiga de classe, a Ellen, trouxe uma fitinha do Green Day e aí ela falou: Quer aí? Eu copio para você. Eu comecei a ouvir, adorei, e aí fui indo atrás: Putz, esses caras do Green Day gostam dos Ramones, sei lá. Aí eu fui atrás e foi indo, e aí nessa época a gente já tinha a coisa do CD”.*

O interesse pelo rock trouxe também a atenção pela guitarra. Kennedy pediu para o pai, que concordou em comprar uma, mediante o cumprimento de um desafio: *“Eu lembro uma coisa engraçada que meu pai fez. Foi assim: queria muito uma guitarra e eu tinha um*

violão, que era uma viola, que eu adaptei para violão. Ele falou: Eu te compro uma guitarra se você tocar dez músicas para mim. Aí, putz, eu peguei e toquei. Aprendi umas do Green Day. Tinha seis músicas que eu tinha aprendido, aí [...] falei: caramba, ele não vai saber que essa música não existe. Eu compus quatro músicas (risos). Aí, eu toquei as dez e ele falou: Vamos lá comprar. Eu tinha 16 (anos). Aí [...] a gente comprou uma guitarra usada num cara em São Vicente. Paguei R\$ 150,00 na guitarra e um pedal”.

A guitarra foi o caminho para iniciar uma banda. “Eu comecei a tocar nessa época. Minha primeira banda foi justamente com o pessoal da minha classe na faculdade (Unisantos, onde cursou Publicidade e Propaganda; depois se transferiu para o Mackenzie, em São Paulo), comecei ali. Era 2000. Os shows? Acho que o primeiro que a gente fez foi numa festa de bandas que se juntaram. Toquei no colégio Brasília e aí a gente foi tocar no Armazém. A gente foi sempre nesses lugares pequenos. Acho que o Praia Sport Bar, que foi na época o principal espaço para bandas desse porte que a gente tinha. Só (música) autoral”.

Na faculdade, Kennedy teve contato com sons de grupos diferentes: “[...] na Unisantos, foi legal que eu tive contato com outras vertentes que eu não tinha contato antes. Conheci amigos que gostavam de hardcore mais pesado. É, gente que gostava de banda cristã que tocava nesse estilo. E foi legal também a galera trazendo livros. Tinha um fervor, assim, de tipo: Oh, leia esse livro aqui, ‘O que é Punk’. Contracultura, sabe? Então eu já tinha aquele apetite, isso aí eu tinha 18,19 anos”.

Os bate-papos sobre música, sobre novas influências, ocorriam também pela internet e em locais especializados em música: “Cara, a gente trocava ideia nos shows. Tinha um comecinho ali de internet com ICQ, MySpace, MP3.com. E trocar ideia em um lugar físico que era muito legal. Que tinha uma troca, ainda tem, é a Sound of Fish, a loja do Fera, que a gente sempre chegava lá e via: Putz, tem essa banda. Lançou um disco novo. A gente ficava meio que sabendo ali, pegava e comprava. Então era um dos pontos”.

Em paralelo, veio a influência musical sobre os irmãos, com a família sempre apoiando as empreitadas artísticas e comparecendo aos shows. “Sim, no começo eu acho que tive bastante influência, sim. Durante uma época da banda, os dois tocavam. Eram três irmãos tocando. Um mais novo e um mais velho. Eu sou o do meio. [...] Toco guitarra. O mais velho começou a tocar baixo e aí o mais novo, quando um dos guitarristas saiu (da banda), eu já estava começando ensinar ele a tocar guitarra, e aí a gente colocou ele na banda. Assim, mas meio que aprendendo a tocar. A gente aprendeu a tocar na banda”.

Toda essa jornada culminou na banda Zebra Zebra, que une o hardcore e a MPB em seu som. “Então, começou em 2001, aos trancos e barrancos. A gente gravou duas demos e

aí chegou o momento que eu olhava e falava: Cara, a gente não combina mais com a banda que chama Same Joke. Toda vez a gente tem que explicar o que quer dizer. Não tem nada a ver o nome em inglês [...] e aí a gente só cantava em português, nunca tinha falado nada em inglês [...]. Aí, a gente decidiu, em 2007, com a mesma formação, a gente só mudou o nome da banda e reformulou tudo [...] e a gente virou Zebra Zebra. Foi o ano que a gente lançou nosso primeiro clipe, então, já foi quase como um lançamento”.

Foi esse clipe que deu início a sua carreira de sucesso no audiovisual. “Foi um videoclipe que a gente participou com um concurso do Governo do Estado de São Paulo, com uma música, e a gente ganhou esse concurso lá. Eram bandas no estado inteiro a gente ganhou em São Paulo. Foi bem legal porque foi no CEU, lá na Vila Nova Cachoeirinha, e tinham várias bandas com torcida e tal. Aí, chegou uma banda de São Vicente, a gente sempre se intitulava banda de São Vicente, chegou lá e mandou bem, assim, e ganhou o concurso”.

O prêmio era uma gravação ao vivo, mas que virou produção diferenciada. “Aí um dos prêmios [...] era a gravação de um videoclipe, só que era para ser gravado em São Paulo, numa casa noturna [...] e aí eu briguei. Falei: Cara, vamos trazer essa produção para cá. Todo custo adicional eu banco, mas eu quero fazer aqui em Santos, com roteiro diferente. E isso já deu um ganho na produção. O que era só para ser um vídeo da banda tocando ao vivo se transformou num clipe que foi premiado no Curta Santos. Foram três prêmios no Curta Santos, em ano 2007 ou 2008, agora não lembro. E daí, muita gente começou a ver, como tinham poucas bandas com clipe. Começou a ver a gente como uma banda, entre as pequenas, com um pouquinho de destaque. Então, eu acho que o primeiro momento foi isso”.

Uma carreira que inclui, como diz Kennedy, vários trabalhos. “[...] dois discos e um elepê. Um dos discos virou elepê, depois disso a gente lançou alguns singles, e a ideia é continuar lançando alguns singles [...] não tem uma previsão de sair um disco inteiro novo. Acho que o momento pede mais músicas individuais do que qualquer outra coisa. Clipes eu acho que são 11 ou 12, que eu lembro [...] a gente fez é uma produção bem grande para uma banda pequena do autora”.

1.6 André Azenha - Aposto no cinema e na música

Com família santista, André Azenha teve a arte dentro de sua casa, já que sua mãe é poetisa e autora de vários livros. Seu pai, como relata, “[...] ouvia muita música italiana. Ele gostava muito de fita cassete e ele lia muito livrinho de bolso. Sempre andava com livrinho no bolso e tal, [...] mas aptidão artística não me lembro de nada assim”. Ambos trabalharam

na Companhia Docas do Estado de São Paulo – o pai se aposentou pela empresa e a mãe optou pelo comércio, como explica azenha: “[...] *teve bomboniere, fazia bordado, teve barraca na FeirArte (feira de artesanato da cidade)*”.

Dessa convivência familiar, Azenha rememora alguns hábitos. *“Eu costumava pegar os livros do meu pai. Ele deixava lá, trocava na banca 2 por 1, e eu sempre dava uma lidinha. Não lia tudo, porque tinha conteúdo adulto. De violência, de faroeste, esses negócios. Da minha mãe, eu [...] ficava imaginando melodias. Criar músicas com letras da minha mãe. Algumas até, depois de velho, musiquei, que eu toco, arranjo, violão. [...] minha avó me levava para ver sempre uma orquestra em frente à avenida Conselheiro Nébias, ali onde tem aquela parte coberta. Antigamente, anos 1980, isso sempre... todo fim de semana tinha alguma orquestra tocando ali, e eu lembro bastante disso, assim. E ver filme sempre gostei, desde pequeno até agora”*.

O jornalista complementa: *“Cresci no BNH. Cresci no Aparecida (bairro). Não nasci ali, mas fui para lá com 2 anos e morei até quase os 32. [...] Minha mãe mora lá, meu pai faleceu. Meu irmão mora lá, também. Mas estudava no Universitas. Meus pais, é assim, eles tinham uma condição bem restrita financeiramente, mas eles investiram tudo no estudo. Então, meu pai deixou de ter carro, a gente nunca teve videocassete. Eram coisas que a gente não tinha, mas eles preferiam pagar o estudo para mim e para o meu irmão, e na escola eu tinha aula de música também, que na época, eu não sei se ainda tem nas escolas, mas tinha e era algo muito marcante. [...] ah, e eu era meio nerdezão, assim, que gostava de ficar desenhando super-herói desde pequeno. Eu desenhava bem, foi um negócio que eu não toquei e depois não estudei, mas eu desenhava bem”*.

O fato de morar no BNH, uma comunidade de baixa renda, e estudar em uma das principais escolas particulares de Santos, deixou marcas na memória. *“Acabou sendo meio que um paradigma, porque no BNH ninguém tinha muita condição financeira, a maioria estudava no colégio público. Então, no Universitas achavam que eu era meio assim, uns preconceitos, mais a coisa de eu ser do BNH. Os pais ficarem falando que o BNH não era um lugar legal e tal. E ao mesmo tempo, no BNH, a molecadinha que eu brincava na rua achava que eu era boyzinho, porque estudava no Universitas. Então eu meio que convivia nesses dois lados, na infância”*.

Mesmo assim, não faltaram momentos de lazer: *“Gostava muito de ficar vendo desenho e de filme também, mas também brincava na rua. Jogava taco, futebol, tinha o campinho do BNH e ia todo mundo no fim de semana. Meu pai me levava muito para brincar no Rebouças (parque municipal), lá na Ponta da Praia, e no (clube) Portuários,*

que a gente era sócio. E basicamente era escola e fazer a lição de casa. [...] ficava fazendo desenhos para o resto da molecada da classe, assim, pras meninas e tal, e lia muito quadrinho. Lia bastante, desde pequeno, história em quadrinhos”.

Na adolescência, a cultura perdeu espaço para o esporte. *“Num período, essa época do tênis de mesa, assim, eu parei muito com tudo. Gostava de cinema, mas não era um negócio que ia tanto, porque era pré-vestibular. Tinha que estudar e treinar. Cara, eu tinha bolsa, eu jogava por Cubatão. Jogava contratado, aí tinha que me dedicar”.*

A opção pela formação universitária foi o Jornalismo, que cursou na Unisantos, onde sempre teve uma postura questionadora, chegando até mesmo a criar um jornal anônimo com outros alunos, o Na Lata, questionando a estrutura da faculdade. Mas o gosto pela leitura sempre sobressaía. *“Então, eu sempre gostei de ler. Eu gostava muito de ler as revistas de música Showbizz. Era Bis, depois virou Showbizz. Depois, a revista da 89 - A Rádio Rock, e às vezes eu bolava aula na faculdade e ficava na biblioteca [...] lendo o Caderno Dois (do jornal O Estado de S. Paulo), a Folha Ilustrada (da Folha de S. Paulo) e o Galeria, de A Tribuna (jornal da Baixada Santista). Gostava de ficar lendo os textos de crítica e entrevistas. Os cadernos culturais eram bem maiores, não tinha internet, e aí eu comecei a escrever. [...] foi natural, e assim resolvi tentar Jornalismo”.*

Além da leitura, a música era outra paixão, e André passou a frequentar shows. *“Vi tudo, cara. Todas as bandas brasileiras dos anos 1990 e 2000. Basicamente, eu vi todas as indies e as mainstream. Assim, das indies foram Los Pirata, Ultraman, do Rio Grande do Sul, Bidê ou Balde, Cachorro Grande. Entrevistei essas bandas todas. Entrevistava e escrevia para site. Vi Oasis, Aerosmith, Men At Work, Rolling Stones”.*

Bandas locais também eram acompanhadas. *“Eu gostava e eu cheguei até a ter um programa na rádio pirata, rádio comunitária, que era a Nova Era FM, que era lá no topo do Morro do São Bento. Era o Distorção 101, que era o dial da rádio, e a gente falava sobre rock. Chegamos a fazer um show de hardcore no Bar do 3, mas isso era 2001 e 2002 [...]. Os shows do Bar do 3, de domingo à tarde, lotavam, que era muita molecada de faculdade, colégio e as bandas agitavam também. Agora, as outras eram bem... já eram mais underground. Tinha ali, em frente à ilha de conveniência, ali que foi Chopp Chopp, depois foi no Armazém. Era um real para entrar, mas era meia dúzia”.*

Aliás, Azenha, que toca violão, chegou a ter uma banda na faculdade. *“Tive banda de punk, bem ruim, que durou muito pouco tempo. Teve uma banda que a gente fazia que chamava Chapa, que misturava melodias bem bonitas com uma leve pornografia, assim,*

mas assim todo mundo cantava na faculdade. Era divertido, mas a gente nunca fez show nem nada”.

Com o término da faculdade, desempregado, André começou a direcionar seu interesse para o cinema. *“[...] aí trabalhei em farmácia de manipulação, na época fazendo Senai, já manipulando. Aí, trabalhei na Rex, fazendo clipagem do Sandro Zeppi, ele é repórter da TV TEM, e só que daí, nessa época, eu já escrevia para vários blogs. Assim, escrever de graça mesmo, para ir demonstrando o trabalho. Escrevia sobre música e sobre cinema. Aí, quando eu comecei a escrever sobre cinema, eu abandonei música [...] comecei a ficar compulsivo”.*

Mas o início da carreira de crítico de cinema e produtor cultural ocorreu em parceria com falecido crítico de cinema santista Rubens Ewald Filho. *“Eu trabalhava na Rex, escrevia para vários lugares, aí eu comecei a fazer freela para a Vejinha Litoral [...] aí eu saí da Rex, me aventurei, assim, vou fazer freela, e aí com o dinheiro da Vejinha, que hoje não é muita coisa, mas na época deu para eu me segurar uns meses, eu comecei a mandar texto meu para o Rubens Ewald Filho, para o site dele. Só que nunca me respondiam. E aí, quando eu acho que ele demitiu o assistente, que não repassava os e-mails, aí um dia ele ligou em casa. [...] Aí só falou, acho: Vou precisar de você. Só que na mesma época que eu comecei a trabalhar de assistente para o Rubens, eu tinha que emitir nota, surgiu uma vaga de assessoria de imprensa em São Paulo. Um amigo meu estava saindo, me indicou, e ainda durante um ano e pouco eu fiquei subindo e descendo, e ainda trabalhando com o Rubens e fazendo o freela para a Vejinha. Então era bem enlouquecedor”.*

Nessa mesma época, Azenha iniciava o projeto do blog Zen Cultural, que juntava seus textos. *“[...] chega um momento que eu tive que escolher entre o Rubens e a assessoria, porque eu tinha CLT e lá ganhava melhor, mas aí resolvi botar o Cine Zen no ar [...] o Cine Zen era só cinema. O Zen Cultural, que eu tinha esse blogspot, tinha muita coisa de música também. [...] Isso já se passaram uns anos, aí o Cine Zen foi para frente (em 2009) e tudo começou acontecer. [...] hoje a maior parte do acesso [...] é de São Paulo, Rio, Portugal, países de língua portuguesa, Moçambique. A galera pesquisa no Google e entra pelo Google Analytics [...] o Cine Zen começou a virar uma entidade promotora de projetos culturais e aí, um ano depois do Cine Zen... não, dois anos depois do Cine Zen, eu montei o site Culturalmente Santista e comecei a entrevistar todo mundo do meio cultural de Santos. Entrevistas gigantes, assim, de quinze, vinte páginas. Eu não editava. Do jeito que estava o áudio, eu transcrevia”.*

De cinema e música, os temas começaram a ficar mais diversificados. *“Então começou [...] o Cine Zen literário e o Cine Zen cultura caçara. Comecei a produção cultural, aí disso surgiu o evento Culturalmente Santista, porque eu fazia seis, sete bate papos por ano. [...] na primeira edição, basicamente a equipe era eu. Combinava com os lugares, eu ia com bannerzinhos nas costas, fechava com os artistas e produtores. [...] na segunda edição, a prefeitura já veio e o Sesc entra muito forte e banca 90% do evento. A prefeitura entra com apoio meio tímido. Aí no terceiro ano, já explode, vira um evento que entra para o calendário da cidade”*.

Atualmente, Azenha também realiza o Santos Film Fest - Festival Internacional de Filmes de Santos, que está em sua quarta edição, ocorrida no último mês de julho. O evento visa promover o cinema, o resgate histórico, a formação de público, a democratização do acesso à cultura e o intercâmbio entre cidades e países.

1.7 Alessandro Atanes - Do rock à Música Nova

De família santista, Alessandro Atanes, descendente de galeses e portugueses, passou sua infância no bairro Vila Mathias e a adolescência no Macuco. *“Meu pai é cabelereiro, mas eu cresci só com a minha mãe e com meus avós. Eles se separaram”*. O escritor, que estudou em escolas públicas e particulares e tem uma irmã caçula, conta sua rotina de criança. *“Infância meio que comum. Escola, brincar, brincar, brincar, jogar bola, brincar em casa, brincar na rua”*.

Também rememora passeios com a mãe: *“Era comum jantar, de vez em quando, fora. Eu me lembro de ir ao Eldorado (antigo supermercado local) fazer compras com a minha mãe. A gente jantava naquele restaurante que tinha no mercado, que era circular. Era meio que um programa familiar. Ah, cinema! Minha mãe sempre me levou em cinema. [...] coisa de atividade cultural, assim, era cinema. A gente sempre ia”*.

As sessões no bairro Gonzaga, que concentrava a maior parte das salas da cidade nos anos 1980, eram comuns. *“Os do Gonzaga são da minha infância e adolescência. Os cinemas de bairro já não tinham mais. Foram fechando nos anos 1960, 1970. Ia ao Roxy, Iporanga, Caiçara, no Alhambra [...] Ah, eu lembro, bem criança, de ir à sessão Coca-Cola que tinha no Roxy. Via desenhos da Disney, principalmente, e depois aventura. Filme de ação: Super-Homem, Guerra nas Estrelas. Aquela virada dos anos 1980, bem no início dos blockbusters”*.

A música também fazia parte da rotina da casa. *“[...] cresci ouvindo os discos da minha mãe. Beatles, Pink Floyd, Beatles, Pink Floyd. [...] uma das memórias culturais*

mais longevas que eu tenho é de pegar os compactos, colocar na vitrola e pousar a agulha no vinil”. Essas influências, como conta, que lhe deixaram com uma alma roqueira, mas ainda assim aberta a novas experiências. “[...] estou ainda com uma alma roqueira, mas não ouço música pelo gênero [...]. Tirando essas coisas bem comerciais chatíssimas, eu curto um monte de coisa diferente”.

A banda U2 também fazia parte do repertório. *“Uma banda que eu descobri, digamos assim, que não veio pela minha mãe, foi U2. Nos anos 1980, final dos anos 1980, assim, começo a ouvir em 1986. Foi antes deles estourarem com ‘Sunday Bloody Sunday’, quando já era famosos mundialmente. A minha mãe ouvia aqueles programas Som Pop, que tinha na TV Cultura, então ali foi ampliando o gosto dentro do rock. Foi dentro desse tipo de programa que tinha”.*

Grupos de MPB não faziam parte da *playlist* daquela época. *“[...] eu lembro, por exemplo, de que eu achava muito chato MPB. Hoje, eu sei que tudo se transformou. Se numa certeza que a MPB dos anos 1980 era terrivelmente ruim, com as exceções de sempre – eu achava Gal Costa uma droga –, aí depois eu fui ouvir, depois de quase 30 anos de idade para frente, os discos dos anos 1970. Opa, porque a minha primeira audição de Gal Costa foi Festa do Interior, aí você cria um ranço. Ainda bem que eu venci, mas criou-se um muro aí, isso com muitos artistas anos 1980, que já tinham carreira-solo e daí fui conhecer só depois, quando os horizontes foram se ampliando”.*

Ou seja, música sempre esteve na rotina de Atanes, mas sobre a arte local, apenas na faculdade de Jornalismo, que cursou na Universidade Católica de Santos (Unisantos), começou a se interessar por bandas da cidade. *“Eu só comecei a prestar atenção no cenário local já na faculdade. Entrando na faculdade e saindo do colegial. Que daí você conhece a molecada que também está tocando guitarra, brincando de baixo, começa a montar banda. Começa a trocar ideia e junta. Aí, você vê que tem dez bandas na faculdade e faz festival, participa de atividades. Acho que só entrei na cultura local por causa dessa cultura de montar banda”.*

Os shows, esporádicos, ocorriam principalmente em festas da faculdade e em barzinhos, para um público segmentado. *“A turma assistia os colegas de classe, outras classes. Tinha público, eram 4 anos de Jornalismo, 4 anos de Relações Públicas, 4 anos de Publicidade. Se não fossem umas cinquenta pessoas assistirem, terrível”.*

O jornalista conta que Santos foi uma cidade roqueira nos anos 1990, com público fiel ao estilo, que prestigiava as programações de grupos locais: *“Havia uma cultura roqueira na cidade, então as pessoas iam ver (as bandas locais). Nossa banda não tinha seguidores e fãs,*

nada assim, era o pessoal que curtia rock, que ia ver aquela tribo do rock que se revezava nas apresentações. Assim como depois a cidade virou pagodeira, que tem o pessoal que vai ver, que vai nos barzinhos, vai atrás, é fã de uma banda, gosta, mas vai ver todas porque gosta do gênero”.

Cultura roqueira expressada em shows recebidos pela cidade, que era palco para bandas em início de carreira, como Paralamas do Sucesso, Titãs e Barão Vermelho, entre outras. *“[...] era um movimento nacional esse rock e Santos era um lugar que havia público. Essa demanda roqueira, sei lá, alguma coisa assim, havia era um lugar que eles diziam: Pô, vamos tocar em Santos. Era um lugar para ir. [...] não era o Paralamas de hoje, então Santos era um lugar que eles vinham pra tocar porque era aberto”.*

Mas há uma situação óbvia e que antecede o relacionamento direto com a música e, conseqüentemente, com qualquer banda. Para montar um conjunto, a pessoa precisa aprender a tocar um instrumento, o que, na vida de Atanes, começou a ocorrer por volta dos 17 anos. *“Ah, toco violão, brinco com a gaita e toco até hoje. Comecei a aprender com [...] os colegas, em revistinha. Ler revistinha copiando os acordes, trocando informação [...]. Cheguei a estudar com o colega da faculdade que tinha uma formação mais formal mesmo. Pouquíssimas aulas particulares, então a gente acabou se encaminhando. Aí, tive uma experiência fantástica, já bem mais velho, isso em 2008, por causa de um amigo em comum”.*

O músico conta como foi: *“Em 2008, eu fui apresentado para o compositor Gilberto Mendes. Ele me chamou para fazer parte de um projeto de um supergrupo. Era uma apresentação para o Festival Música Nova. Uma composição dele baseada no poema do Flávio Viegas Amoreira, que eu conheço lá das minhas pesquisas de literatura. Me chamou para fazer o violão, aí como eu não tenho a educação formal, ele me ensinou assim: Você sabe as notas, pelo menos? Vou te dar aí e você se vira. Daqui a um mês você me mostra. Eu senti como se fosse uma grande oportunidade, estudei que nem um maluco, li aquilo que ele me passou, aquelas coisas, Música Nova, e vim ensaiando por dois meses para fazer a apresentação. Foi, assim, um salto técnico de qualidade no que eu sei fazer e no que eu penso musicalmente”.*

As apresentações trouxeram Atanes outra vez para a música. *“Foram em São Paulo e Santos. Em São Paulo, no Santa Marcelina, em 2008, Música Nova de 2008. Foi um pico. Aconteceu e aprendi muito. Foi muito legal. Eu aprendi a fazer, eu já não tocava com outras pessoas há uns 15 anos. Desde que saí da faculdade, não tinha banda. [...] Me senti numa banda de novo, mesmo sendo um evento de Música Nova, com formação de maestro com pau-*

de-chuva, poeta falando poema, violão, piano e duas bailarinas. Foi essa a formação da banda”.

Mas a rotina de Alessandro não era só relacionada ao som, como conta: *“Ah, eu começo a despertar o gosto pela literatura no colegial, no segundo colegial, com a leitura do ‘O Cortiço’³¹ e do ‘Sagarana’³². Nossa, que legal. E foi ali que abriu um campo. Aprendi na escola a gostar de ler, ao contrário do que muita gente fala. Leitura, muita leitura, e eu ouvia muita música em casa. Ficava ouvindo muita música. Passava tardes e tardes lendo ouvindo música em casa”.*

Essa relação fez com que passasse a compor e a realizar projetos mais abrangentes. *“[...] nunca parei de compor, por causa disso que eu cheguei lá no Gilberto Mendes, que eu mostrava músicas para o Flávio (Amoreira). [...] então eu comecei a me envolver com outros músicos e artistas, principalmente bailarinos, e comecei a fazer atividades em conjunto, [...] projetos cênicos, e não apenas tocar. Participei de uns 4 ou 5 espetáculos. Tenho ainda hoje parceria com a minha esposa, a Janice, que ela é bailarina e criadora das coisas que a gente faz, e tenho trabalhado com ela ultimamente”.*

Aliás, na literatura, Atanes fez mestrado sobre a história de Santos difundida e representada por meio de obras de ficção. *“[...] me formei e saí de Santos. Fui para Cuiabá. Passei três anos lá. [...] em 1999, quando eu volto para Santos, eu passei no concurso da Prefeitura de Cubatão (assessoria de imprensa), onde estou até hoje. Me deu vontade de estudar a história de Santos pelo contraste de uma cidade que estava crescendo, Cuiabá, com uma cidade que estava estacionada, Santos. Nessa virada dos anos. Aí, comecei a estudar na especialização que eu fiz em História [...] aí puxei o fio da meada. [...] Como a gente pode utilizar a ficção para escrever sobre a cidade [...] e meu trabalho acadêmico de pesquisa, não só o acadêmico, mas de pesquisa acadêmica, tem caminhado por meio disso: como a gente pode fazer uma história de Santos lendo ficção”.*

Aliás, a relação da história de Santos, de seu porto e dos hábitos enraizados no imaginário da população com o cotidiano dos artistas é nítida, gerando afinidades e conflitos. Por mais benefícios que o progresso econômico tenha proporcionado, sempre carrega certa parcela de ônus, que se manifesta na arte e no dia a dia do município, como conclui Atanes,

³¹ Romance de Aluísio Azevedo. A trama narra inicialmente a saga de João Romão rumo ao enriquecimento. Para acumular capital, ele explora os empregados e se utiliza até do furto para conseguir atingir seus objetivos. Leia mais em: <<https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/o-cortico-resumo-da-obra-de-aluisio-de-azevedo/>> Acesso em: 16 de agosto de 2019.

³² Primeira obra de Guimarães Rosa a sair em livro, traz nove contos, nos quais o universo do sertão, com seus vaqueiros e jagunços, surge no estilo marcante que o escritor iria aprofundar em textos posteriores. Leia mais em: <<https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/sagarana-resumo-da-obra-de-guimaraes-rosa/>> Acesso em: 16 de agosto de 2019.

referindo-se a sua pesquisa: “[...] *tem uma cena da literatura fantástica sobre esse conflito entre a cidade e o porto [...] que contradiz essa ideia de que nós somos o porto e o porto é lindo. É o porto que nos dá o congestionamentos, o cheiro de laranja podre, uma série de pepinos*”.

O músico recorda uma passagem ficcional de um livro que bem representa essa relação entrelaçada, social, econômica e culturalmente, ‘A História dos Ossos’, de 2005, do santista radicado em São Paulo, Alberto Martins. “[...] *na História dos Ossos, o mote inicia assim: o personagem principal recebe uma ligação da administração do cemitério do Paquetá, dizendo: Oh, vem buscar os ossos do teu pai aqui na campa dele e leva para outro lugar porque o cemitério vai ser derrubado. Vão construir um pátio de container*”.

1.8 Pedro Norato - O penapolense praiano

Pedro Norato, em depoimento concedido para esta pesquisa em 19 de abril de 2019, viveu em sua infância a típica rotina interiorana, na cidade paulista de Penápolis. De família unida, morou em bairro na área rural, a Vila Aparecida, com os pais, a avó paterna e mais cinco irmãos. “*E aí sempre recebendo muitas visitas. Primos que iam para lá e ficavam durante a semana, ou que viriam para morar. Sempre foi assim. A casa foi bem animada sempre [...], mas no dia a dia meu pai saía para trabalhar de manhã e voltava sempre mais no final da tarde. Ele era tratorista e trabalhava numa usina*”.

A rotina doméstica sempre contou com a mãe como referência. “*Minha mãe que ficava sempre em casa. Aí, a minha rotina era sempre essa questão de escola, de vivenciar ali durante o dia, de ajudar em casa nas coisas com a minha mãe e minha avó e, junto com meus irmãos, sempre aprontando alguma coisa interessante ali no bairro*”.

Com cerca de 9 anos de idade, o ‘aprontar’ já era o início das atividades na carreira artística, mesmo que de forma despreziosa. “*Isso é bem interessante mesmo. Eu sempre tive um lado bem arteiro. Arteiro de vivenciar. Então, a gente brincava muito dessas coisas de fanfarra, de organizar pelo bairro. Geralmente estava metido nisso. [...] sempre encenando. Assim, a gente brincava muito na rua. Tinha essa possibilidade de brincar na rua, então tinham muitos amigos. Você jogava bola ou criava. Sei lá, eu sempre gostei de interpretar, mesmo antes de estar no teatro. Eu sempre gostei de criar história, de estar junto, então eu liderava isso ali no bairro. Juntava as pessoas, criava essas coisas de fanfarra ou espetáculo e aí ia para o fundo, no fundo do quintal, e fazia o circo improvisado*”.

Pedro rememora: *“Em casa, a gente tinha o quintal com um pé de manga gigantesco, pé de laranja, pé de banana. [...] era um quintal muito grande, que a gente nos possibilitava brincar e fazer aquilo que eu te falei: a gente reservava ali áreas para montar um circo improvisado. Puxava pano daqui, puxava pano de lá, e a gente ia criando essas coisas”*.

Os pais sempre foram incentivadores. *“Meu pai, ele só ficava sabendo depois, à noite, que a minha mãe contava ou eu contava, mas sempre foram participativos. A minha mãe achava bacana também e estava ali por perto, brincando, criando, então, para ela acho que estava de boa”*.

Nesse contexto, o teatro entrou de fato na vida de Pedro, aos 10 anos de idade, na escola estadual em que estudava. *“Comecei na quinta série, com 10 anos, e aí eu não parei mais. Eu fazia teatro na escola, no grupo da escola mesmo. Tinha uma bibliotecária lá que chamava Vilma e ela sabia que eu gostava muito de fazer, de estar participando das ações da escola, e ela me convidou: Pedro, eu vou montar aqui um espetáculo na escola. Era da Maria Clara Machado, ‘O Rapto das Cebolinhas’, foi a primeira peça. A personagem era o Maneco, aí eu fiz ali com a Vilma e não parei mais. Depois, já fui convidado por um grupo. Me viram e aí eu me dei muito bem em festival, fui premiado, e as pessoas já começaram a me convidar. Começaram a me chamar para fazer em grupos diferenciados [...] comecei a ter relação com o pessoal de teatro da cidade. E da cidade eu já fui participar de festival em Bauru. Comecei a sair, a viajar com um grupo de teatro”*.

Como conta, o movimento teatral penapolense era fraco. *“Tinham os grupos de teatro. Tinham os malucos ali, persistentes como sempre, mas era bem o que tinha: três, quatro grupos. E aí no momento que a cidade ia fazer um festival, apareceram mais grupos que vinham de escolas”*.

Mas a arte não era suficiente para obter o sustento. Então, o primeiro emprego foi de auxiliar de escritório, e justamente na empresa que futuramente promoveria sua vinda a Santos. *“Foi lá em Penápolis, de office-boy. Meu tio trabalhava numa concessionária que era da Volkswagen, e aí ele sabia que eu já queria trabalhar. Comecei a trabalhar muito cedo, para ajudar em casa, e aí ele me chamou. Iam abrir um consórcio nessa concessionária e ele falou: Oh, eu acho que eu vou conseguir lá como office-boy, e eu aceitei. E ali eu fiquei bons anos, que foi o que me possibilitou a vinda para Santos”*.

Veio para Santos já ocupando o posto de gerente de cobrança, para atuar em uma concessionária da região. *“Fiquei trabalhando lá dos 14 aos 17 anos. Então, eu fui conhecendo muito bem a empresa do consórcio (de carros novos). De office-boy, eu fui para a cobrança, auxiliar de cobrança, aí passei a conhecer muito mais as coisas da empresa e, aí,*

depois, eles a venderam para um grupo daqui, Savive, do Miguel Assad, que na ocasião era de São Vicente. Eles compraram do grupo Credcom São Paulo, aí eles me convidaram, como eu conhecia eles muito bem, me chamaram para gerenciar aqui o departamento de cobrança. Aí, eu vim para Santos”.

A mudança do interior para a praia foi fascinante. “Eu fiquei fascinado com a beleza. Muito bonito. E aí, eu que tinha relação muito forte com a questão da terra, de muito mato, muita coisa assim, aqui era um outro lado da natureza, que já era mais a questão de sol, mar. Então isso me encantou muito”.

No teatro, Pedro já tinha algumas referências da cidade. “O Festa, e aí as pessoas comentavam: Eu fui para o festival lá em Santos. Falavam desse festival, que eu não conhecia. Na ocasião, falavam e eu também já tinha uma noção que era uma coisa muito boa”.

Mas o encanto maior ocorreu quando passou a conviver com o movimento teatral local. “Fiquei super deslumbrado com o que eu via, porque eu vinha do interior. Lá, assim, a gente tinha lá três, quatro grupos que iam fazendo algumas coisas. Chegando aqui, eu me deparei com muito mais grupos. [...] você pega Penápolis da época, de 55 mil habitantes. Eu venho para cá e então me deparo com esse cenário. Para mim, era muita gente fazendo teatro e eu ia assistir. Eu ia assistir a peças de teatro e eu vi o teatro cheio. Não tinha meia dúzia de gatos pingados, eu via um teatro cheio”.

Mas como começar a atuar? A solução veio por meio da indicação de amigos. “Eu fui conhecendo pessoas, amigos por aqui que faziam teatro e que falavam para mim: Ah, tem uma professora que faz teatro, a Iracema Paula Ribeiro. A Iracema era professora da rede estadual e era autodidata, então ela juntava esses alunos no pátio, era professora de português, [...] e falava: Vou fazer uma peça. Ela mesma fazia as adaptações, chamava os alunos interessados, passava nas classes. [...] Ela era muito conhecida também, era professora do Santa Cecília (grupo educacional particular da Baixada Santista). E eu fui conhecer essa Iracema. Depois, mais para a frente, eu queria estudar, então fui fazer Fundação Lusíada (faculdade). Fui para o curso de Artes Cênicas [...], e a Iracema era professora”.

Desse contato veio a amizade e o início no grupo Mamão com Mel, que foi reativado por Iracema para celebrar o entusiasmo de Pedro com o teatro. Segundo relata, a professora disse: “[...] eu parei com o Mamão com Mel, mas vendo você aí com toda essa vontade, se você estiver comigo, eu vou voltar com o grupo Mamão com Mel. Eu falei: Iracema, volta com o grupo que eu estarei contigo. Ficarei do seu lado”.

Desse envolvimento cênico com Iracema também veio o contato com Karla Lacerda, esposa de Pedro, além da criação do grupo teatral e escola de atores Tescom, que hoje, após a precoce morte de Iracema, é gerenciado por Pedro e Karla. Tescom que teve como embrião o extinto Mamão com Mel. Segundo Pedro, Iracema disse: *“Eu fundei o grupo, então, eu vou afundar o grupo e a gente monta uma coisa nossa. [...] e aí a gente montou a Tescom. Só que primeiro era o nome, então nós dávamos aula, montávamos um currículo e dávamos aula fora, não tínhamos um espaço (físico) ainda”*.

O tempo passou e, com muita batalha, conseguiram um espaço próprio, onde atendem cerca de 200 alunos, montam espetáculos e organizam o Fescete – Festival de Cenas Teatrais, pioneiro no gênero no país, com 23 anos completados no último mês de junho. *“Eu sou agradecido a Santos. [...] foi muito difícil construir o que a gente construiu: o grupo Tescom, a escola Tescom, a Tescom Promoções Artísticas e Culturais. Batalhamos até chegar no Fescete. Foi um trabalho ali de fundo de quintal. Você vê, hoje a gente mantém um festival que dá orgulho, meu. Mantemos um festival de 15 dias na cidade. E a gente mantém um festival de 15 dias com atividades de manhã, à tarde e à noite. A gente recebe grupos do país todo, então, assim, foi muito sacrifício e muitas vezes pensamos em desistir, mas hoje a gente olha aí e tem muito orgulho do que a gente construiu, porque hoje a gente vê que realmente é sucesso”*.

1.9 Karla Lacerda - Arte em casa e determinação na rua

A rotina na casa de Karla Lacerda sempre foi de muita criatividade e incentivo. Tudo devido a seus pais, que tinham o espírito inovador, conforme depoimento concedido para esta pesquisa em 12 de abril de 2019: *“Eu brinco, porque meus pais eram mais jovens do que eu. Eu era pequena e eles sempre foram assim. Somos em três irmãos: eu, meu irmão mais velho e a minha irmã mais nova. E eles sempre foram muito incentivadores para que a gente fizesse aquilo que gostasse de fazer, escolhesse, e incentivavam muito”*.

A arte estava inserida na rotina da família, como explica a diretora teatral, que sempre morou nos bairros Embaré e Boqueirão. *“Eu creio que essa questão criativa, tanto do meu pai quanto da minha mãe, dava para a gente essa possibilidade de viver várias coisas ligadas à arte, à cultura da cidade. [...] Eles sempre tiveram essa conversa muito aberta, assim: faça aquilo que você quer fazer, sim, e aí eu acho que a nossa vida foi muito assim, de ir a cinemas, tentar juntar pessoas para fazer teatro em casa. Isso a gente fazia desde pequeno”*.

Aliás, música e teatro faziam parte da rotina, já nos anos 1970 e 1980, uma vez que a mãe de Karla era professora de piano. *“Minha mãe dava aula de piano, a minha mãe fazia*

docinho para fora, minha mãe estudava, minha mãe fazia muitas coisas ao mesmo tempo. Eu acho que essas muitas coisas me davam essa necessidade de falar sobre muitas coisas. O meu pai tinha essa questão de montar um rádio e desmontar, então minhas histórias sempre partem para a desconstrução de algo que era novo”.

De onde veio tanta inspiração doméstica? Talvez da história da própria família, que está entrelaçada à da cidade de Santos e de seu porto. *“O meu pai é daqui. A minha mãe nasceu no Rio de Janeiro, mas foi criada aqui. Veio neném para cá. O meu vô e a minha avó já moravam aqui, na época. O meu avô, pai do meu pai, também tem essa coisa interessante da minha vida, porque eu sou tataraneta do Quintino de Lacerda, primeiro vereador negro da nossa cidade. Então, a relação com o porto eu acho que já vem de lá, desse ativismo e tal. E aí o meu avô também se chamava Quintino. Ele era estivador e sempre esteve muito ligado à questão cultural também. Ele aprendeu a falar inglês sozinho. Fazia organização dos jogos de dominó. Sempre movimentando ali. Meu pai trabalhou também nessa questão da estiva, mas foi por pouco tempo, que logo ele foi para contabilidade”.*

A avó de Karla também tinha um gosto literário peculiar. Era fã da obra do dramaturgo santista Plínio Marcos, mesmo sem ter ligação com o teatro, o que ajudou na aproximação de Karla com esse universo. *“Minha avó, por exemplo, a mãe da minha mãe, ela nem tinha grandes estudos, mas quais eram os livros que ela mais gostava de ler? Plínio Marcos. Então, ela já me trazia também quem ele era. Eu me lembro até hoje quando eu conheci o Plínio Marcos numa calçada lá em São Paulo. Ele vendendo livro e eu falando: Olha, a minha avó é sua fã. Eu acho que a minha família me deu muito isso. Começaram a aparecer na literatura as crônicas dele. Foi através das crônicas que ela começou a ler. Mas ela não tinha relação nenhuma com o teatro. A aproximação dela veio por um gosto pessoal”.*

Mas o ambiente artístico não existia apenas dentro de casa. Na rua, os amigos também vivenciavam a expressão por meio da arte. *“Eu morei muito tempo na Rua Conselheiro Lafaiete e ali tinha muita criança. Fábio tinha um monte, inclusive o Fabião era meu vizinho. O ex-secretário de Cultura de Santos. [...] Então acredito que dali saíram várias pessoas ligadas à cultura. Deve ter uma relação com isso. Muita gente indo para a Arquitetura, mas por quê? Porque eu acho que ali, aquela criançada brincava muito disso. Lembro, também, de fazer a sessão de apresentações e servia groselha, fazia pipoca”.*

O amadurecimento no teatro começou na escola. *“Eu já não estava mais morando lá na rua Conselheiro Lafaiete, já tinha ido para a Epitácio Pessoa, e aí eu passei a fazer o teatro dentro da escola. Acho que foi dali (da rua) que eu desenvolvi essa coisa de contar história, de montar grupinho para fazer apresentações. Só que lá meus vizinhos eram mais velhos, não*

tinha tanta criança, então ficava o meu irmão de público, minha irmã de público e os ursos que eu tinha lá. As bonecas eram meu público ou eram os meus alunos, era sempre isso. A professora e artista”.

Era peculiar até mesmo a forma como a artista estudava. *“Eu era muito, assim, eu ia estudar e era uma coisa. Não conseguia acabar. Eu começava a ler, se fosse qualquer disciplina que eu tinha ali, que na época era muito ensino bem tradicional, e não terminava. Mas eu pegava aquilo e transformava sempre num texto teatral para aprender, o que na época era decorar. Naquela época eu não conseguia decorar nada. Acho que já vinha dessa provocação da minha casa de criar. Então, assim, bastava passar um elemento que eu já olhava e ali iniciava uma história. Eu sempre tive uma relação também com desenho, muito forte. Com as artes visuais. Então, até hoje no meu processo de criação, eu não consigo pensar só no teatro”.*

Em um ambiente propício, Karla, que se formou em Artes Cênicas na Fundação Lusíada (faculdade), seguiu um pouco do caminho de professora da mãe e partiu para o ensino. *“Eu estudei minha vida inteira no Colégio Santa Cecília, depois trabalhei lá também bastante tempo, então, essa relação com Santa Cecília era muito forte. [...]. Eu trabalhei com educação. O Pedro, por um tempo, também trabalhou na educação, mas sempre era tudo voltado para o teatro aqui em Santos”.*

Assim como o marido e sócio Pedro Norato, a vida artística de Karla, que também fez patinação artística na infância, foi influenciada pela a professora Iracema de Paula Ribeiro. *“Quando eu estava nos meus 11, 12 anos, lá no Santa Cecília mesmo, eu passava e via, numa portinha – tinha umas janelinhas quadradinhas –, uma senhora bem forte e um grupo de adolescentes lá dentro. E eu ficava olhando, queria saber o que tinha lá dentro. Então eu passei a minha vida inteira lá na frente até que um dia ela a abriu e deu de cara comigo ali, aí eu falei: Oi, o que está tendo aqui?” Ela falou: Sou a Iracema, estou dando aula de teatro aqui, a gente tem um grupo de teatro. Eles iam montar Eva Perón, era uma coisa da Eva Perón. Só tinha adulto lá, inclusive o Máximo de Souza fazia parte disso também, e eu estava pensando: Nossa, eu quero estar aí de qualquer jeito. E eu fiquei insistindo para ela: Eu quero, quero, quero ver. Aí, ela falou: Mas não pode, não tem criança aqui. Aliás, você seria a única criança”.*

A insistência valeu a pena e Karla passou a acompanhar o grupo, embora não o integrasse formalmente. *“Eu não poderia estar lá. Eu devia ter uns 13 anos. A minha relação com eles era de pentelhação, porque eu queria estar lá. Então, eu ia a todos os ensaios deles, mas eu não participava daquele grupo. Inclusive, eles estudavam e ensaiavam no Drops, um clube que tinha, e eles falavam: Você não pode estar aqui sem a*

sua mãe e seu pai deixarem. Aí, eu falava para os meus pais me levarem lá no ensaio, mas eles tinham muita coisa assim: Vem embora logo, que eles não podiam ficar muito. Eles (o grupo) não eram muito envolvidos com o teatro amador da cidade, era algo feito dentro das escolas”.

A entrada no teatro amador de Santos se deu por meio do grupo Mamão com Mel, de Iracema Paula Ribeiro, que era estudantil, o qual Karla passou a integrar com o tempo. *“Quando a gente voltou com o Mamão com Mel, que montamos o espetáculo Diletante, aí foi quando a gente foi procurar o primeiro secretário de Cultura de Santos, que era o Tanah Correa. [...] Nós fomos lá e eu lembro que estava morrendo de medo, porque a Iracema falou: Nós vamos lá. Nós vamos conversar com o Tanah Correa e nós vamos pedir para ele nos ajudar a entrar nesse universo do teatro amador daqui. Então fui eu, o Pedro e a Iracema, e quando eu olho aquele homem gigantesco lá com aquela voz dele, eu disse: Meu Deus do céu, não vai sair. Uma fedelha. Não vai sair nada para falar com aquele homem lá. E a Iracema também sempre foi muito provocadora, então colocou lá eu e o Pedro para convencer o Tanah que a gente queria um espaço. E aí ele falou: Então estejam no Teatro Municipal Braz Cubas tal dia que a gente vai ter espaço. Vão ser abertas as salas para que os grupos de teatro de Santos ensaiem”.*

Karla, que chegou a estar à frente da Federação Santista de Teatro Amador, relembra a efervescência teatral da época. *“Era 1980. Anos 1980, por aí. É que foi quando eu comecei a vivenciar isso, no finalzinho dos anos 1980. Ali (Teatro Municipal) era uma efervescência de grupos. Eu não sei como efetivamente as coisas aconteciam para formar. Eu acredito que alguns grupos já estavam no caminho. Não como o nosso. Também tinham pessoas que já tinham sido do grupo da Iracema e naquele período estavam fundando esses novos grupos [...]. Era um ensaio atrás do outro e a gente tinha que ir no teatro para se apresentar durante a semana. Então, só grupos de teatro amador se apresentavam durante a semana aqui. [...] E aí, começamos a participar dos festivais de teatro, que na época eram fortes. Que tinha, além das federações, as confederações. A gente viajava bastante para apresentar. Aí, começamos a viver muito o teatro amador da cidade”.*

Porém, se tratava de um movimento de nicho, uma vez que reunia inúmeros grupos, mas com as pessoas envolvidas se revezando entre um e outro. *“Tá claro que nós tínhamos 90 grupos. Dentre esses 90 grupos, por exemplo, só eu já tinha 9 grupos diferentes. [...] Então, não eram 90 grupos totalmente diferenciados. Eram pessoas que movimentavam esses grupos”.*

A sequência da convivência no meio teatral foi o início da idealização da escola Tescom, em parceria com Pedro Norato e Iracema. Encerraram o grupo Mamão com Mel para se dedicar ao novo projeto, mas o início também culminou com o falecimento da amiga e sócia Iracema. A história que veio a seguir foi de muita persistência de Pedro e Karla, cuja afinidade resultou em casamento. Ocuparam inúmeras sedes até fixarem a escola e o grupo teatral no atual endereço, no bairro Macuco.

História que também contou com a ajuda financeira de familiares de Karla, busca de público – com muita propaganda boca a boca, em escolas e na rua – e a luta para conseguir o tão exaustivo reconhecimento do trabalho artístico na cidade, com a consequente estabilidade financeira. *“Eu gosto de preparar a minha vida de 10 em 10 anos, e aí a gente tinha combinado que os primeiros 10 anos da Tescom seriam destinados a formar a escola. [...] Nos 10 primeiros anos, nós tentamos. Nós vamos formar, instituir, a escola aqui na cidade. E a gente quer ser reconhecido como uma escola séria de formação. Já queríamos ter essas novas gerações dando aula para a gente e com o tempo já queríamos ter um reconhecimento pelo menos na região. Esse era o nosso objetivo. Aí, depois, nós teríamos mais 10 anos para começar a pensar uma volta do grupo oficial, porque com isso nós saímos do cenário de montar espetáculos para apresentar”*.

A trajetória foi de sucesso, mas de insegurança e desafios. Acima de tudo, de muito planejamento. Karla recorda as conversas em que Pedro ponderava: *“Não, eu vim de uma origem muito simples. Eu quero, daqui a um tempo, olhar e ter a minha casa, ter onde dormir, ter onde comer. Eu quero uma rotina financeira. [...] Então, a gente vai ter que focar, fincar o pé em alguns passos. Trabalhar com algumas questões ligadas à arte, à cultura, mas que nos sustente. Sustente a nossa arte”*.

A estratégia deu certo, apesar de toda a resistência ao acompanhamento da arte em Santos. *“O santista tem isso de achar que já está pronto e não precisa ter esse diálogo. Precisa ter o diálogo, daí nada faz pela sua realidade. Você precisa entender onde você está inserido”*. Esse entendimento viabilizou o projeto.

CAPÍTULO III - A INDEPENDÊNCIA DA ARTE

Uma vez descritos os aspectos que constituem o regionalismo santista e as histórias de vida dos entrevistados, que demonstram como se deu o envolvimento de cada um com arte na cidade, aborda-se neste capítulo as conotações do termo “independente” utilizado por produtores culturais e governo municipal para intitular a produção local. Uma palavra que pode tanto remeter à produção livre de amarras governamentais e econômicas, focada no pensamento crítico e no fortalecimento da cidadania, quanto à produção amadora, feita sem técnica e recursos.

Nesse contexto, é analisada a percepção do público acerca do que se cria localmente, focando a compreensão do motivo que leva ao distanciamento entre as plateias e o conteúdo gerado na cidade. Fato que influi diretamente sobre oportunidades de trabalho para produtores culturais, aprimoramento das produções, capacitação técnica de artistas e busca por apoio financeiro para custear a criação e divulgação das obras.

1.1 Conceito de arte independente frente à globalização

Com um ambiente propício à predominância da indústria cultural, forjado ao longo de sua história e com padrões estéticos fortemente ligados à consolidação da cidade de São Paulo como polo econômico, Santos tem boa parte de sua produção local estruturada sob o termo “independente”, adotado tanto por artistas quanto pelo Poder Público Municipal, que mantém, por exemplo, programa anual de apoio financeiro a produções locais, sob o nome Concurso de Apoio a Projetos Culturais Independentes no Município de Santos.

A utilização de tal denominação frente ao peso dos costumes globalizados enraizados localmente pode representar um dos fatores de afastamento do público, condicionado historicamente à estética da indústria cultural e ao ar vanguardista da Capital, da produção artística gerada na cidade.

O ponto de partida para esta análise está na definição do conceito de independência artística, que vem se adaptando às realidades sociais e econômicas ao longo dos tempos, mas não perdeu totalmente sua essência.

A visão clássica, ideológica, tem sua definição no manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente*, de 1938, idealizado pelo escritor francês, poeta e teórico do surrealismo Andre Breton, pelo pintor mexicano Diego Rivera e pelo revolucionário russo Leon

Trotsky. O texto faz crítica ao pensamento stalinista³³ e apologia à extrema liberdade artística (HIGA, 2010, p. 101). No Brasil, esse movimento ganhou simpatizantes como a modernista santista Patrícia Galvão. A autora faz referências ao pensamento trotskista no livro *A Famosa Revista*, de 1954, escrito em parceria com Geraldo Ferraz (HIGA, 2010, p. 20).

Segundo o Manifesto, a

Arte verdadeira, que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado (BRETON; RIVERA, 1938, p. 2).

O texto prega o caráter vanguardista da criação, referindo-se à significação do termo *avant-garde*, cujas raízes latinas metaforicamente indicam primeiro lugar e precedência, denotando um movimento inovador, consciente e combativo de algum grupo social (SILVA, 2012, p. 1). O manifesto também sugere a “[...] tentativa de criação de um movimento que fornecesse suporte a todos os outros movimentos artísticos revolucionários da época” (SILVA, 2012, p. 2). Também aponta a necessidade de um regime anarquista (SILVA, 2012, p. 4) para a liberdade de criação, isento de controle estatal, na frase “nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando” (BRETON; RIVERA, 1938, p. 6), o que implica na renúncia a associações com organizações em virtude de “possibilidades materiais” (BRETON; RIVERA, 1938, p. 8).

Na atualidade, com o desenvolvimento das TICs e do ciberespaço, esse conceito de independência adquiriu significação relacionada a fatores econômicos e tecnológicos, livre de regras e imposições. Na música, mas também com reflexos em inúmeros segmentos artísticos, a independência tem proporcionado o crescimento de um “[...] plural, heterogêneo e dinâmico mercado [...]” (COSTA; FARIAS, 2014, p. 2), conotação de lucratividade que fere o conceito clássico de renúncia material trotskista do artista, mas ainda assim não compromete sua liberdade intelectual para criar, uma vez que esse mercado avança desvinculado dos meios massivos de produção (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 60).

³³ Stalinismo foi um regime totalitário de governo liderado por Josef Stálin, presidente da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) entre 1924 e 1953. Stálin, que era secretário-geral do Partido Comunista, assume o controle e poder da URSS após a morte de Vladmir Lênin, ex-líder do país, e da derrota de seu oponente político Leon Trotsky, que foi exilado da URSS. Entre seus principais objetivos estava o desenvolvimento do poder industrial, transformando o país numa potência militar, capaz de fazer frente aos Estados Unidos. Durante o regime stalinista, milhões de pessoas foram presas, exiladas e mortas. Dica de leitura em: <www.significados.com.br/stalinismo/>.

O novo mercado é constituído por artistas que montam sua própria estrutura, comprando, alugando e terceirizando meios para viabilizar sua produção. São iniciativas de baixo custo, sem vínculo com grandes empresas ou produtoras culturais, muitas vezes relacionadas ao ciberespaço, o que leva ao protagonismo da internet, com canais como o Youtube, espaço “[...] dinâmico e ativo de divulgação [...]” dessa produção (COSTA; FARIAS, 2014, p. 2), assim como das redes sociais como Twitter, Facebook, Instagram e WhatsApp.

Ou seja, o conceito contemporâneo de independência tem relação direta com a distribuição da criação artística, que é

Desenvolvida sem a rigidez das regras formais do direito de propriedade e por sistemas de distribuição descentralizados, nos quais a produção é feita com custos reduzidos através do avanço tecnológico, e a comercialização é feita, em grande medida, via redes sociais e, fisicamente, por atores sociais diversos – com forte importância para os informais – que divulgam as músicas e atraem público para os shows (COSTA; FARIAS, 2014, p.3).

Pode-se perceber, diante das características da independência descritas até aqui, um sentimento de busca de emancipação dos artistas diante dos antigos imaginários morais socialmente convencionados. Esse desejo encontra similaridade com o pensamento de Taylor (1992), para quem, na contemporaneidade das TICs, cada pessoa, e aqui se inclui o artista, desenvolve “a sua própria forma de vida, fundada sobre a sua percepção daquilo que é realmente importante ou tem valor. As pessoas são chamadas a serem fiéis a si mesmas, a buscarem a própria autorrealização” (TAYLOR, 1992 apud RIBEIRO, 2013, p. 139).

Por um lado, cada indivíduo sente a necessidade de ser original e autêntico em sua expressão e a se autoconstruir como sujeito. Por outro lado, o perigo é que todas as demandas por independência, autonomia e autenticidade acabem, muitas vezes, criando uma cultura que esvazia a própria autonomia, transformando a busca de originalidade e de autenticidade em autocomplacência (RIBEIRO, 2013, p. 138).

Esse comportamento autocentrado pode blindar o indivíduo, assim como suas ações e criações, das influências do meio em que está inserido, tornando-o

[...] cada vez mais confiante na capacidade de definir sua própria identidade, mesmo que em descontinuidade com o resto da realidade. Tem-se, assim, uma nova concepção de indivíduo, confiante na própria capacidade de criar uma ordem moral imanente, sem referência a uma ordem externa (RIBEIRO, 2013, p. 143).

O conceito de autonomia associado à independência também pode atribuir um caráter amador aos trabalhos desenvolvidos sob essa denominação, diminuindo não só a

importância da obra de arte, mas também a habilidade atribuída a quem a faz. Ou seja, relaciona a independência a “[...] alguém que exerce uma função sem a pretensão de atuar profissionalmente naquilo, conseguindo sustentar uma dimensão experimental autônoma como trabalho” (MATA, 2016, p. 5).

A relação feita pelo público é bem simples: se é autônomo também é “[...] não sofisticado, não técnico, não belo [...]” (MATA, 2016, p. 15), ou seja, não tem a excelência e o cuidado estético atribuído ao conteúdo globalizado, associado ao poder do mercado e, por consequência, a uma maior capacidade, ou profissionalismo, de quem o faz.

Percebe-se que esse conceito de profissionalização remete a uma mentalidade predominante no Brasil até a primeira metade do século XX, mas que ainda parece fazer parte do imaginário social da atualidade, com a ideia de competência e capacidade atribuída apenas a quem dispõe de recursos financeiros e técnicos para a elaboração da cultura (ORTIZ, 2003).

Seguindo esse raciocínio, a palavra independente desperta valores do imaginário social que têm o popular visto como o não erudito e, deste modo, “[...] excluído do círculo de interesse do povo [...]” (MATA, 2016, p. 15), o que traz indício de uma visão da população de Santos acerca da criação local.

Mas não cabe ao amador apenas o sentido de menor. Segundo Mata (2016), em confluência com o pensamento de Costa e Farias (2014), aspectos positivos também podem ser atribuídos ao independente. Por exemplo, remete à liberdade para a criação, narração em primeira pessoa, democratização do espaço comunicativo e das novas tecnologias. Ou seja, não está associado apenas à noção de quem faz algo por amor, sem técnica. São valores que se quer associar, por meio do projeto de comunicação construído a partir desta pesquisa, à percepção da população acerca da criação artística de Santos.

Em Santos, muitos artistas locais intitulam seu trabalho como independente, mas essa denominação tem sofrido alterações ao longo dos tempos, com o termo ora valorizado, ora assumindo conotação pejorativa. Na música, “[...] *teve uma fase que falar que era independente era muito legal, principalmente na fase que teve na MTV para bandas tipo Eccos Falsos, Banzé, Autoramas, umas bandas assim. Então, quando você falava que era independente, na verdade era muito legal [...] mas eu acho que o independente ainda é visto, e aí eu vou bater de novo na tecla, ainda é visto como um show desorganizado. Vou num show de rock. A pessoa ou pensa num show super estruturado ou numa coisa bem tosqueira, bem garagenzinha, zoada e tal. Que aí é o independente, é o undergrond,*

entendeu? Então, aí não é só o preconceito, tem um pouco de conceito mesmo. Acontece mesmo”, afirma Kennedy Lui.

Karla Lacerda também recorda a fase em que grupos teatrais de Santos estavam relacionados ao teatro amador, mas passaram a incorporar a palavra profissional para agregar mais valor ao trabalho, embora enfatize que a técnica profissional fosse comum no dia a dia do chamado teatro de grupo: “[...] Começou também essa discussão de terminar o teatro de grupo e aí virar teatro profissional. Profissionalizar. Como se atitude profissional já não existisse. Então, a gente sempre encarou, pelo menos dentro do meu grupo, essa ação profissional, mesmo dentro de um espaço de experimentações chamado teatro amador. Que realmente dentro... é onde você pesquisa, onde você fica a maior parte do tempo. Acho que você tem mais atitude profissional, às vezes, do que se você estivesse recebendo seu salário”.

Para Fernando Negrão, o comprometimento com a criação artística faz a diferença para que um trabalho tenha reconhecimento. *“Por isso que eu falo que as pessoas hoje em dia querem montar uma banda por causa da glamorização que isso atinge. Por causa de mulheres, essa coisa de ser bajulado. Porque a música é envolvente, a música é uma coisa que acaba seduzindo, então muita gente acaba indo por essa sedução que a música provoca e não por gostar de música”*. Consequência disso: *“Muitos param pelo caminho por não terem essa paixão. Por aquilo ser só pelo glamour que a profissão exige”*.

1.2 Incentivo governamental: contraponto à independência?

Dentro dos ideais de independência artística, o Poder Público pode incentivar os artistas sem torná-los dependentes? Tal discussão torna-se pertinente quando analisamos que o Artigo 3º do PMC considera a Prefeitura de Santos, por meio da Secretaria Municipal de Cultura de Santos (Secult), coordenadora da execução do Plano (PMC, 2017, p. 1), tarefa realizada sob o acompanhamento do Conselho Municipal de Cultura³⁴.

A partir dessa determinação, o Plano propõe medidas como a ampliação gradual do orçamento público municipal para a Cultura (PMC, 2017, 71) e a adequação da estrutura da Secult, a fim de atender suas diretrizes, propostas e metas (PMC, 2017, p. 75). Ou seja, vincula à secretaria a tarefa de colocar em prática, com recursos financeiros públicos, sua engrenagem.

³⁴ Órgão consultivo e deliberativo que reúne representantes da sociedade civil e Prefeitura de Santos. Tem as seguintes atribuições: opinar sobre questões que lhe sejam submetidas no âmbito de sua competência; colaborar com o secretário municipal de Cultura na execução de programas e projetos culturais, quando realizados sob responsabilidade da Administração Municipal; elaborar propostas, projetos e planos de atividades culturais.

De acordo com a Constituição Brasileira de 1988, o incentivo governamental à arte é necessário e legal, uma vez que a redação enfatiza que o Estado tem o dever de apoiar, incentivar, valorizar e difundir as expressões culturais, assim como realizar a proteção das “[...] manifestações das culturas populares [...]” (Art. 215, Parágrafo 1º), num movimento de resistência ao conceito de globalização, com semelhança à ideia de ancoragem territorial de Martín-Barbero (2003).

Nesse sentido, é pertinente pensar que o Poder Público tem o pressuposto de intervir na sociedade, aqui também compreendendo o meio artístico, para fazer valer condições mínimas “[...] de bem-estar econômico, de participação, de ser e viver na plenitude da civilização, direitos cuja conquista se deu a partir do século XX e que se preocupam mais com igualdade do que com a liberdade” (SIMIS, 2007, p. 2).

Desse modo, como discute Simis (2007), é possível o entendimento de que o Estado, ao prover as necessidades culturais/artísticas dos cidadãos, aumente sua intervenção e interfira em direitos como a liberdade, “em outras palavras, para garantir a igualdade, às vezes esbarramos na questão da liberdade” (SIMIS, 2007, p. 2).

Entretanto, no Estado democrático de direito, a atuação almejada é aquela em que o Poder Público não produza cultura ou diga o que ou como ela deva ser, mas, por meio da formulação de políticas públicas, facilite sua divulgação e seu fomento. Ou seja, realize ações que favoreçam “[...] meios para produzi-la [...]” (SIMIS, 2007, p. 3), mas sem interferir no processo de criação.

Na contramão do pensamento que busca o equilíbrio entre liberdade de expressão e apoio estatal, a interferência do Poder Público, ou de qualquer grupo com poder de decisão política, pode ser interpretada como uma afronta à liberdade, assim como descrito no manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente*. A partir do momento que o Estado interfere no processo artístico, como não dispõe de recursos para realizar todos os projetos culturais que nascem na sociedade, passa a selecionar no qual atuará, seja de forma direta ou por meio de deliberações tomadas em conjunto com a sociedade civil.

Essa mediação é tratada com cautela por Ortiz (1988), que relembra que grupos dominantes, especialmente durante períodos repressivos da história, trataram de forma diferenciada a arte, que consideravam capaz de “[...] expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder” (ORTIZ, 1988, p. 114).

Ortiz cita como exemplo o período vivido no Brasil a partir 1964, durante a ditadura militar, marcado pela internacionalização do capital e implantação da indústria da

comunicação de massa³⁵. Indústria que gerou um grande mercado de bens culturais (aqui englobando a arte) e, além de entreter, questionava as ações do poder instituído e era dotada de “[...] uma dimensão simbólica que aponta para problemas ideológicos que expressam uma aspiração, um elemento político embutido no próprio produto veiculado” (ORTIZ, 1988, p. 114).

Foi justamente esse papel questionador que gerou o controle estatal sobre o conteúdo oferecido às massas. Surge assim a censura com suas faces repressivas e disciplinadoras, cujos objetivos eram simplesmente barrar ou, de forma sutil e mais alarmante, direcionar o senso comum, como explica Ortiz (1988, p. 114), afirmando e incentivando um determinado tipo de orientação. Desse modo, ainda hoje a interferência estatal sobre a produção artística, seja direta ou indireta, por meio de apoio, coordenação ou patrocínio, é observada com cautela e gera debates acalorados na sociedade e no meio acadêmico, uma vez que não deve comprometer o aspecto livre da criação.

No cidade de Santos, o processo de apoio público à arte antecede o PMC e ocorre principalmente pela cessão gratuita de espaços como teatros, galerias de arte, palcos externos e cinemas para apresentações locais, e por meio de editais de incentivo à produção de artistas radicados no município. No Concurso de Apoio a Projetos Culturais Independentes no Município de Santos, realizado anualmente, fazedores de cultura participam do processo seletivo³⁶ que contempla, anualmente, sob os critérios de valor cultural, criatividade e inovação, relevância cultural e metodologia do trabalho, 30 propostas nas áreas de cinema, videografia, artes plásticas, artes gráficas, artesanato, cultura integrada e popular, circo, artes de rua, dança, música, teatro, fotografia, literatura, patrimônio cultural e natural e infraestrutura cultural.

Cada projeto recebe verba pública de R\$ 15 mil do Fundo Municipal de Assistência à Cultura (Facult). A contrapartida para os vencedores é a prestação de contas dos gastos de produção à administração municipal e exposições gratuitas dos trabalhos em

³⁵ O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão em relação ao nível de produção, distribuição e consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. (ORTIZ, 1988, p.121)

³⁶ A seleção dos 30 contemplados é feita por comissão mista formada por agentes públicos municipais e representantes da sociedade civil, sempre com aprovação do Conselho Municipal de Cultura.

pelo menos três regiões da cidade, o que leva as produções aos públicos de diferentes faixas etárias, sociais e econômicas.

Desse modo, constata-se em Santos o Poder Público agindo junto à arte por meio de ações financeiras e de gestão, o que remete a situação contraditória frente à teoria de independência, com liberdade de criação, abordada até aqui por pensadores como Breton e Rivera (1938) e Ortiz (1988). Já sob a ótica da busca do bem comum e da equiparação de direitos do cidadão, o apoio estatal, com base no interesse público, é sustentado pela Constituição Brasileira e pelo PMC, assim como por estudiosos como Simis (2007), desde que ocorra com limites de atuação impostos aos governantes, que não podem atuar de forma ideológica sobre a criação.

1.3 Muitos talentos, pouco reconhecimento

Linguagens artísticas como dança, teatro, música, literatura e cinema fazem parte do dia a dia santista. Muitos artistas iniciaram carreiras de sucesso na cidade, que é conhecida como um celeiro de talentos, como destaca a atriz, diretora teatral, professora e produtora cultural Karla Lacerda. Expoentes como Patrícia Galvão, Plínio Marcos, Bete Mendes, Cacilda Becker, Sérgio Mamberti, Chorão, Alexandre Borges, Nuno Leal Maia, Ney Latorraca, Gilberto Mendes, Afonso Poyart e Pedro Bandeira, entre tantos outros, iniciaram suas carreiras em Santos, assim como os entrevistados envolvidos nesta pesquisa.

Como relata o jornalista, crítico de cinema e produtor cultural André Azenha, “[...] Santos é uma das poucas cidades, não sendo capital, que mesmo assim, com todas as dificuldades, tem um movimento cultural que se comporta de forma independente. Assim, não fica pagando pau para São Paulo ou para o Rio. O movimento artístico daqui é um movimento artístico de Santos, que faz suas coisas e tal. Alguns saem, mas se mantêm”.

Para o escritor Manoel Herzog, os talentos sempre estão despontando no dia a dia. “Tem um nicho de gente muito interessante que é interessada [...] agora, assim, falando de mainstream, tem revelações muito interessantes aqui. A Maria Valéria Rezende está aí com Prêmio Jabuti. O maior escritor de livro infantil nacional é aqui de Santos, o Pedro Bandeira. Tem o (José Roberto) Torero. Tem gente despontando num cenário, assim, além do municipal. Aqui na cidade tem a produção local também, que tem gente muito boa. Está sempre aí”.

No entanto, o caminho percorrido pelo artista para atingir seu público sempre foi desafiador, uma vez que 75% da população, como destaca o PMC (2017), não acompanham a produção artística em geral e, menos ainda a produção local. Ou seja, há um hiato entre o que

se cria e as plateias. Dependendo do segmento de atuação, o panorama é ainda mais problemático, com o número de 25% de acompanhamento à arte chegando a ser otimista, como ressalta Herzog no que se refere à literatura. *“Inevitavelmente, assim, o povo é sempre o mesmo. As pessoas que gostam do trabalho, que leem. Por isso eu me espanto com os 25% de pessoas que buscam a programação cultural. Não dá. Pelo menos com a literatura deve dar 1%, 0,5%, isso se der. É muito restrito mesmo esse nicho”*.

Mas qual o motivo desse afastamento em uma cidade que tem seu movimento cultural atuante? Para o músico, produtor cultural e de audiovisual Kennedy Lui, o pouco interesse pelo trabalho dos artistas é comum em um cenário mundial, não só em Santos. *“Infelizmente, as pessoas entendem que o artista é um vagabundo. Que ser artista não é uma profissão. Você vê um médico... Cara, você nem conhece o trabalho do cara e fala: Aquele cara é médico, já vou respeitar ele. Daí, aquele fulano toca numa banda de rock: Ihh... é drogado. Não sei o que infelizmente acontece, mas é uma das poucas profissões que consegue criar um elo entre todas as outras. Todo mundo consome de alguma maneira a arte e, infelizmente, não tem esse reconhecimento. Isso não é só aqui, é em todo lugar. Acho que até nos locais em que a economia da arte funciona melhor, ainda assim eu imagino que seja complicado da mesma maneira”*.

O músico conclui que essas dificuldades podem ter raízes no passado, derivadas de questões perpetuadas na memória coletiva (HALBWACHS, 2006) do público. Trata-se de uma construção social (RIOS, 2013). *“Até antes, quando você lida com o bobo da corte, nunca pensa nele como um artista performático e sim como um cara que era um palhaço, no sentido de: Ah, vai lá e faz a gente rir, que é só pra isso que você presta. Não dá a real importância para algo que é tão forte quanto fazer os outros rirem”*, diz Lui.

O ator, diretor e produtor cultural Pedro Norato, assim como Kennedy, destaca a pouca seriedade atribuída ao ofício de artista. *“[...] todo mundo vê a arte [...] como um hobby. Para todo mundo é divertimento e, para você que faz arte, não é divertimento. São muitas horas de ensaio, são muitas horas de dedicação. Você tem que ler muito, você tem que estudar, você tem que se dedicar. Só que você não tem o retorno financeiro para tudo isso, então vai ficando complicado. Você está investindo em algo e não está sendo remunerado por isso. [...]”*.

André Azenha não se espanta com os indicadores culturais, com a cultura entendida como um sistema simbólico que forma o senso comum (ARANTES, 1984), do PMC. *“Eu acho que o Brasil, culturalmente, ainda não é um país que entende a cultura de forma geral. Entende mais o lado do entretenimento. Mas cultura é hábito de você ir ao cinema, não só*

para ver blockbuster. De ler um livro, ir ao show musical que não seja o mais popular. Um show de jazz, de MPB. Aí você vai para uma cidade que nem Buenos Aires e você vê a galera local tocando. Você sempre encontra uma galera curtindo. Em Vancouver, o próprio poder público estimula. É uma relação mais próxima, eu acho. Não que não existam dificuldades, mas acho que é uma coisa que já faz parte do hábito da população. Acho que aqui no Brasil, de modo geral, isso ainda não é parte do hábito do brasileiro, que no momento de descontração prefere ir para um barzinho, ver o futebol, sei lá, fazer outras opções à cultura. O que está mais assim é o que está mais na mídia mainstream”.

Ou seja, o que está em destaque na mídia, o conteúdo globalizado (SODRÉ, 2002), tem maior atenção do público. *“Se for ver qual é o Top Ten das músicas dos Estados Unidos, quais são os filmes mais populares lá, acho que no mundo inteiro são os blockbusters. Essa é a tendência. Tem países em que o próprio poder público tem que criar algumas restrições para defender a cultura local, que nem na França. [...] é um país que é uma exceção. Assim, hoje há a cultura do blockbuster no cinema, na música e mesmo na literatura. Os livros que vendem mais são de culinária, de esporte ou de ficção [...] acho que com a velocidade de informação, as pessoas estão tão ocupadas e distraídas que preferem consumir algo de fácil assimilação”*, explica o jornalista Azenha.

Em Santos, embora o movimento artístico seja atuante, os hábitos relacionados à cultura também seguem a tendência do *mainstream*, relegando a papel secundário as produções geradas na cidade. *“Teve uma época que tinham produções de musicais para crianças que vinham para a cidade. Eu morria com aquilo lá. Lotava o Teatro Municipal e o Sesc. Assim, nem lembro o nome da companhia, acho que era uma companhia bem famosa. [...] Aí, eu tinha muito essa pergunta: Por que fulano de tal lota [...] e eu mendigava para ir ao meu espetáculo?”*, recorda Karla Lacerda, lembrando o cenário dos anos 1990.

Como fica claro, tal fenômeno não é recente e, em Santos, com seu contexto histórico de globalização precoce, uma vez que sempre esteve voltada às influências do exterior ou de outras regiões do país por meio de seu porto (GONÇALVES, 1995), a cultura “mundializada” (SODRÉ, 2002) é naturalmente assimilada pelo público. O reflexo dessa relação de contínua expectativa com o que vem de fora é nítido, até mesmo no hino oficial da cidade³⁷, que já no primeiro verso diz: “Cidade e porto de mar; Tens a magia de barcos estranhos; Na barra esperando adentrar”.

³⁷ Hino Oficial da Cidade de Santos. Leia mais em: <<http://www.novomilenio.inf.br/santos/hinos.htm>>. Acesso em: 7 de agosto de 2019.

Porto diretamente presente na rotina das famílias de 6 dos 9 produtores culturais entrevistados nesta dissertação. Famílias formadas por ascendentes migrantes, imigrantes e escravos. Com avós, pais ou tios exercendo alguma atividade relacionada ao cais. O avô marítimo, como conta Herzog. Tio e pai ensacadores de café, como relata Marcelo Cirino. O avô estivador, como rememora Kennedy Lui. O pai estivador e a mãe catadora de café, como diz Valdir Alvarenga. De pais empregados da Companhia Docas do Estado de São Paulo (Codesp), como fala André Azenha, ao avô estivador e tataravô líder portuário, além de primeiro vereador negro da cidade, como recorda Karla Lacerda.

Com a economia santista estruturada predominantemente sobre a atividade portuária e serviços (GONÇALVES, 1995), quem não atuou no cais foi para a segunda opção, como no caso das famílias de Alessandro Atanes, Fernando Negrão e do próprio Pedro Norato, que veio de Penápolis, no interior de São Paulo, para primeiramente trabalhar em um consórcio de automóveis, antes de partir para a arte.

Tamanho vínculo com a movimentação portuária traz o fascínio pelo “exterior” que, segundo Herzog, é um padrão mundial, embora considere que as características geográficas e históricas de uma cidade como Santos, localizada em uma ilha – a Ilha de São Vicente, que abriga os municípios de Santos e São Vicente – influenciam diretamente o comportamento do público. *“[...] Se eu for na França, os caras estão se interessando em arte africana, em arte japonesa. O exterior é mais interessante você conhecer. O daqui você conhece, faz parte de você. Aí você soma a isso o fato de que a cidade é cosmopolita por natureza. Ela está, que nem diz o Milton (Nascimento), de frente para o mar, de costas para o Brasil. Santista vai para fora. Você tem um porto. Está aberto às influências da Europa, dos Estados Unidos e tudo o que vem de fora. A essa lavagem de dinheiro toda, droga, tudo isso. E coisas boas também passam aqui. [...] Você é uma ilha sendo uma ilha. As ilhas não têm movimento natural de se interessar pelo que é produzido na ilha. Almejam ir para fora”*.

Ou seja, o santista não “vai para fora” apenas fisicamente. Por meio de sua memória coletiva (HALBWACHS, 2006) revive, inconscientemente, as experiências de um rico passado de gerações que acompanharam os reflexos do movimento portuário. Reflexos que abrangem a colonização portuguesa, o comércio internacional, o fluxo imigratório europeu e japonês, o início dos movimentos sindicais brasileiros, a repressão da ditadura militar e a exportação do café (GONÇALVES, 1995). Fatores que, além de impulsionarem o desenvolvimento econômico e social da própria cidade, foram fundamentais para o desenvolvimento da diversidade cultural do país.

Fluxos tão importantes que culminaram no surgimento da maior metrópole brasileira, a cidade de São Paulo, que tem o início de sua história diretamente relacionado à exportação do café pelo cais santista (KOGURUMA, 1998). Para se ter uma ideia desse ‘casamento’ entre Santos e São Paulo, no marco zero paulistano, monumento geográfico localizado na Praça da Sé, repleto de valor simbólico ressaltando o papel de formação do estado de São Paulo e do Brasil, aparecem retratados os estados do Paraná (localizado ao sul), Rio de Janeiro (a nordeste), Minas Gerais (ao norte), Goiás (a noroeste), Mato Grosso (a sudoeste) e uma única cidade, a de Santos (a sudeste), representada por um navio a vapor.

1.4 Retorno financeiro versus qualidade dos trabalhos

A questão da tão citada qualidade profissional está diretamente relacionada ao retorno financeiro proporcionado pelas criações artísticas. Retorno que se torna cada vez mais difícil em uma cidade que pouco valoriza a produção local, como pontua Pedro Norato, o que forma uma relação cíclica em que não há recursos suficientes em circulação para aprimorar a qualidade das produções locais, assim como proporcionar maior capacitação aos artistas, por não haver demanda relevante para o consumo do que se faz na cidade: “[...] *you have to study, you have to dedicate, but you don't have the financial return for all this, so it gets complicated. You were investing in something that you are not being remunerated for [...] it reaches a certain moment that you are stuck in a bifurcation. You speak like: I wanted to continue here in Santos, but I need to eat, I need to pay a rent, I need to have my space. So everyone goes through this, and you realize that you are not getting this financial return*”, diz Pedro.

Ao comentar sobre esse difícil contexto econômico, Karla Lacerda relembra o momento em que decidiu permanecer atuando em Santos e as palavras do dramaturgo Plínio Marcos, que lhe vieram à mente nesse momento: “[...] *the people started to ask questions about the financial issue. How would it be? Like the people used to play: I will eat bread with egg, like Plinio Marcos and Pagu. Everything good with bread and egg and then just the bread, that I didn't have egg. Plinio said rice with egg. Rice with egg, then it became just the rice, that I didn't have egg*”.

Nesse cenário escasso de recursos, Fernando Negrão testemunha a dificuldade de sobreviver do fazer artístico. “*You see, I've been playing for 20 years at night, practically. For 5, 6 years I can survive strictly from music. For 20 years, the last 6 years I can survive. That I can pay all my bills with music. With my art. So it's difficult, you see. So it's* a

peessoa não tiver essa paciência de ficar 15 anos roendo o osso... Eu já trabalhava em outros lugares. Trabalhava até as 4 da manhã, 5 da manhã. Entrava às 6h30. Eu trabalhei no cais, na bagagem. Eu carregava bagagem desses navios de cruzeiros de passageiros e hoje em dia eu canto nos cruzeiro que eu carregava a mala dos outros. Essas voltas que o mundo dá que são bacanas. Você carregar mala e hoje em dia eu me apresento nesses cruzeiros. Mas o começo era muito difícil”.

Manoel Herzog comenta que a remuneração pelos seus livros ainda é muito pequena, traçando um retrato da receptividade à literatura na cidade e no país. Explica que uma premiação “[...] desperta (interesse), mas não resulta em vendas, nem lucro, nem nada. O livro vende muito pouco. Recebi ainda hoje uma prestação de contas da editora. Ainda estou devendo para eles o adiantamento que eles me deram há um ano, ou seja, livro vende muito pouco. Mas não sou eu. Eu vejo na minha editora lá, os caras lançam caras muito fodões, muito, e vende pouco”.

O poeta e funcionário público Valdir Alvarenga complementa: “[...] editar livros hoje em dia é muita utopia. Está muito caro. Depois, para você vender um livro vai ser difícil [...] porque é outro tempo, também veio a internet e tudo isso aí acaba diluindo”.

Herzog relembra os conselhos de sua mãe sobre a carreira na literatura: “Ser escritor estava definitivamente tolhido desde a infância, com minha mãe repetindo: Só quem ganhou dinheiro foi Jorge Amado”.

Negrão também explica que nessa relação tão específica de valoração da arte de Santos, até mesmo o sucesso pode implicar em restrição de mercado para o artista. “[...] o cara (contratante), ele te coloca, ele mesmo, em outro patamar. Ele acha que, tipo, inatingível o meu patamar para estar tocando lá no barzinho dele. Mas eu quero tocar no barzinho dele. Quero ter aquele dinheirinho. Quero ir lá fazer um som para ele. Às vezes cabe, às vezes o meu orçamento cabe no dele e o dele cabe no meu cachê. Mas o cara nem se dá ao trabalho, porque ele vê pelas redes sociais eu tocando aqui e ali, e diz: Muito caro. Aí, ele prefere trabalhar com grupo que está começando”.

Por falar em quem está começando, o sambista diz: “No começo a pessoa não tem muita oportunidade, então ela se sujeita, às vezes, como eu me sujeitei. Muitas vezes, no início de carreira, se sujeita a tocar por um valor, assim, irrisório, só para estar aparecendo. Só para ser visto, para ser lembrado”.

Mas não se trata de um problema apenas para os artistas, uma vez que o pouco vínculo do público com os trabalhos também afeta quem empreende: “Santos tem uma dificuldade de manter um projeto durante muito tempo. Eu cantei durante uns anos atrás com o Beto do Reco (sambista

da cidade) na *Estação Brahma*. *Eu fiz todas as sextas-feiras, durante 5 anos. Para a gente foi uma vitória. Às vezes, abre uma balada em Santos e não dura 1 ano. [...] Parece que as pessoas enjoam daquele lugar. Aquilo vira uma moda, a pessoa vai, frequenta... Frequenta 3, 4, 5 vezes, aí outro abre uma roda de samba na outra esquina e as pessoas que estavam naquela roda de samba migram para a outra da esquina. Todo projeto de samba de Santos que dura mais de 1 ano [...]. É difícil manter”, diz Negrão.*

Nesse contexto, parece que a saída para a maioria desses artistas que querem seguir carreira na arte é partir para os grandes centros urbanos, em busca de oportunidades de qualificação, trabalho e melhor compensação financeira. Tal fato também explica o grande fluxo de artistas da cidade, das mais diversas linguagens, que começam a se destacar em outras localidades, antes de “brilharem” em Santos: “[...] as pessoas pensavam em ir para São Paulo e sair daqui, mas tinham um orgulho muito grande de estar montando seus grupos aqui. Só que chegava um momento que você precisava ganhar dinheiro, então o que tinha aqui às vezes não era suficiente. Você ia buscar um grupo em São Paulo ou você ia buscar estudar em São Paulo, almejando o profissionalismo. [...] todo mundo sempre fez teatro aqui com muita vontade. Acho que se fosse até para escolher não sair daqui, acho que o pessoal escolheria ficar [...]”, conta Pedro sobre a área teatral.

Karla complementa, ilustrando esse cenário de êxodo com perguntas atuais de alunos da Tescom: “Eles ainda hoje vêm perguntar assim: como é que eu faço para chegar em São Paulo? Como é que eu faço para chegar no Rio de Janeiro?” Essa é a pergunta. Ninguém vem para ser artista em Santos”.

Apesar dos problemas, na música, em especial no samba, na opinião de Negrão, as oportunidades para o artista são mais longevas, uma vez que não dependem exclusivamente de padrões estéticos relacionados ao *mainstream* para conseguir sucesso. “Acho que é importante dizer que no meu segmento específico, que é de samba tradicional, samba de raiz, tem uma vantagem. Eu vou fazer, tipo, 40 anos e me preocupa essas coisas não ter um plano de previdência. Não tenho nada. Só que a gente vê, por exemplo, o Jorge Aragão. Ele vai fazer sucesso com mais de 50 anos. Já era reconhecido como o grande compositor que é, mas foi dar a cara e foi sendo reconhecido. [...] Então, a vantagem que esse segmento leva é que você não precisa ter essa carinha bonita e aquele corpo atlético a vida inteira. Você pode trabalhar com isso até onde a tua saúde deixar, e é o que eu pretendo”.

Para Kennedy, independentemente dos percalços, o objetivo do artista é fazer um trabalho com zelo, que agrade a ele próprio e ao público, sem foco na aceleração da expansão do capital típica à globalização (SODRÉ, 2002), como fez sua banda, o Zebra

Zebra. *“Sabe, quando a gente lançar alguma coisa, a gente vai lançar algo legal, pelo menos bem trabalhado. E aí, quando a gente começou a entender isso, a gente parou de ter uma piração de ter que ficar se mantendo em crescente. Falamos: meu, vamos fazer um negócio sólido e que a gente vá curtir a caminhada também, sabe?”*

Negrão diz que sente como se tivesse uma missão muito especial: *“[...] o samba tem essa coisa de entreter, de alegrar o dia a dia dos outros. Eu sinto isso até hoje na minha carreira. Às vezes eu vou cantar aqui na Portuguesa (Santista – estádio de time de futebol de Santos) e eu vejo que tem gente lá para desestressar. A minha missão é essa, você colocar um pouco de leveza nessa vida, que hoje em dia é só coisa triste. A gente vê os noticiários e aí... É o samba e a música geral. Eu não digo só o samba, mas a música tem esse poder. Eu me sinto como um mensageiro. Assim, é uma missão que a gente tem”*.

Aliás, o sambista conta que, mesmo se não tivesse o reconhecimento por sua música, continuaria na carreira artística. *“Com certeza, sem esse reconhecimento eu estaria cantando hoje? Talvez. Trabalhando de dia numa empresa batendo o ponto, como se fala, e à noite pegando tipo um trocado aqui e outro ali para fazer o que eu gosto. Mas talvez fosse muito, muito mais difícil”*.

Desse modo, percebe-se que as dificuldades enfrentadas pelos produtores culturais da cidade para afirmarem seus trabalhos estão diretamente relacionadas ao imaginário social vigente em Santos, derivado da memória coletiva constituída ao longo do processo histórico de formação do município, que deprecia a produção local frente à estética do *mainstream*.

Muitas vezes realizados sob a conotação “independente”, cujo sentido remete à liberdade intelectual e econômica de criação, mas também ao amadorismo e à pouca técnica de quem faz, os conteúdos locais são entendidos pelo público como de qualidade inferior. Com isso, em um país em que a expressão artística e o artista são historicamente marginalizados devido à herança de repressão política e ideológica nacional, essa criação torna-se excluída da rotina da população, que não cria envolvimento com ela.

Esse processo gera um ciclo social e econômico em que a pouca atenção atribuída a essa produção resulta em dificuldades financeiras para aprimorar trabalhos, capacitar profissionais e conseguir retorno financeiro por meio do que se elabora, o que faz com que muitos produtores culturais procurem reconhecimento fora do município ou recursos públicos, por meio de editais governamentais de incentivo, para custear seus trabalhos, o que não fere a independência de sua criação, desde que tal apoio venha isento de ideologia.

Entretanto, o fato de o artista ter acesso a esse financiamento não muda a percepção do público acerca do que se cria, uma vez que, nesse ciclo, as plateias continuam distantes daqueles

que fazem arte. Uma arte local que, segundo o PMC (2017), visa não apenas o entretenimento, mas a liberdade de expressão e as discussões sociais que estimulam a cidadania (ALVES, 1997). Discussões que não se atêm exclusivamente à superficialidade recreativa do conteúdo globalizado, mas ao fortalecimento dos símbolos da cultura regional.

CAPÍTULO IV – FAZER SUCESSO FORA DE SANTOS PARA TER SUCESSO EM SANTOS

Como exposto no capítulo anterior, sem reconhecimento profissional, dificuldade para reunir público e, conseqüentemente, sem a obtenção de renda a partir dos trabalhos, muitos produtores culturais partem à procura de oportunidades fora da cidade. No entanto, após conquistarem notoriedade em outros palcos ou mesmo na mídia, passam a ser enaltecidos pelo público santista, que muda sua percepção acerca de quem até então era pouco notado.

Esse comportamento evidencia uma tendência local de valorizar o que já é reconhecido como relevante fora da cidade, característica do imaginário social que deriva da memória coletiva oriunda da história do município, que sempre esteve voltado, por meio de seu porto, a outras regiões do país e do mundo. Também demonstra que a população, a partir de seu regionalismo, se identifica com os trabalhos e as pessoas que notadamente projetam positivamente o nome da cidade para outras regiões do país.

Ou seja, a partir desse raciocínio, o que se percebe neste capítulo, a partir dos depoimentos dos entrevistados, é que o santista destaca apenas o que vê como representativo da vanguarda local, desmerecendo trabalhos ainda sem expressão, independentemente de seu conteúdo ou estética.

1.1 Os desafios para reunir público

Com um imaginário social voltado à produção globalizada, Santos oferece um grande desafio aos produtores culturais locais que buscam emplacar trabalhos. Nesse ambiente tão dificultoso para caminhar, quem decide persistir na cidade vivendo de sua arte precisa se desdobrar para reunir público, uma vez que as plateias têm preferência pelos conteúdos do *mainstream*. Predileção que deriva da memória coletiva (HALBWACHS, 2006) oriunda do processo de formação do município, que historicamente, por meio de seu porto, sempre esteve voltado à produção de outras regiões do país e do mundo, sem se ater à sua própria criação (GONÇALVES, 1995).

Nesse contexto, o caminho em busca do sucesso sempre dependeu de muito empenho, como conta Karla Lacerda sobre suas primeiras peças de teatro. *“A conquista de público sempre foi muito difícil [...] A gente tinha uma coisa assim: nós vamos levar público. Se o público não vai, nós vamos levar. A gente ia nas escolas. Fazia todo um trabalho, principalmente nas escolas públicas. Eram preços bem populares. Eu ia muito lá nas escolas*

da redondeza, perto do teatro (Municipal), para que o aluno pudesse ir sozinho também. E aí fazia isso muitas vezes. Eu ia na escola e conversava com o diretor, conversava com o professor, aí ia em cada sala. Às vezes, ia com o personagem, dependendo do que era para comentar, e fazer uma oficina na escola. Tentava criar vínculo com esses alunos para que eles fossem assistir aos espetáculos. Na época, a gente era bem conhecido como grupo que lotava o Teatro Municipal, porque a gente tinha isso de produção anterior”.

O foco era, como ainda é, na formação de plateias, mas sempre com muita persistência, uma vez que o contato com a arte ainda é algo que não está presente no cotidiano da cidade, como destacam dados do PMC (2017). *“Você tem que formar o seu público, então a gente ia atrás das escolas, como hoje eu vou atrás das escolas, atrás das universidades. Hoje a gente tem, ainda, as redes sociais, que amplificam um pouco aquilo que você vai publicar, vai convidar. Mas, assim, você não conta com teu amigo que leu no Facebook vai vir, se você não ficar lá ligando. Vem fazer essa experiência única na sua vida, e tem muito disso”.*

Arte que não está presente nem mesmo no dia a dia de universitários, expostos a conteúdo e debate acadêmico e, desse modo, propensos ao desenvolvimento do pensamento crítico. *“Eu dou aula na faculdade. Muitos alunos chegam e nunca foram ao teatro. Meus alunos da faculdade vêm pela primeira vez, através das minhas disciplinas, ao teatro. Eu falo: Como pode? A gente sempre foi construir o público. Hoje, por exemplo, quando eu vejo quem vem assistir aos meus alunos do trabalho aqui (na escola de teatro Tescom), são os familiares deles. Quem vem assistir aos meus espetáculos são os meus alunos de faculdade. Alunos de escola têm que batalhar público, que em geral vem. Hoje, depois de 25 anos que nós vamos fazer na cidade (grupo Tescom), você anuncia [...] mas é assim: no meio de 100 pessoas que você batalhou... Não vem o público espontâneo”,* conta Karla.

Foi com essa determinação de construir plateias que Karla Lacerda e Pedro Norato conquistaram espaço com sua escola de artes cênicas. *“O santo de casa para fazer milagre demorou muito tempo, não é? Acho que levou uns 15 anos para que a gente pudesse falar: Olha, agora a gente já é conhecido. Hoje, as pessoas procuram a escola sem me conhecer, sem eu ter que ir lá e fazer uma venda. Hoje, as pessoas procuram o festival em Santos (Fescete), o pioneiro do país. Não é pouca coisa, porque nós estamos aqui em Santos. Mas é engraçado que as pessoas vêm e elas ainda têm esse olhar de: Nossa, tem teatro aqui? Olha, o teatro daqui é bom”.*

Kennedy Lui, antes da exposição maior de seu trabalho, também batalhava plateia para sua banda. *“Cara! Era colando cartaz. Colando muito cartaz. Colando, aparecendo em outros*

shows e divulgando. E ainda tinha o comecinho da rede social. Tinha Orkut começando, mas antes tinha MySpace. Então a gente trocava muita mensagem [...] a gente tem a sensação de que era super fácil, mas era bem braçal. Assim, e não tinha muito público, é claro. Tinham sempre as bandas que se destacavam mais, porque eram melhores. No começo a gente era bem ruim mesmo e aí foi evoluindo com o tempo e o público foi crescendo aos pouquinhos também. Mas era muito na raça mesmo, de colar cartaz e chamar (as pessoas). Eu fazia sempre um flyer tamanho A4 para colar nos postos, fazia a xerox reduzida para entregar em mãos. Então, numa folha cabiam uns dez, e aí recortava entregando na porta. Era sempre assim: avenida Conselheiro Nébias, que tinha os cursinhos, e na praia, na Ana Costa, na Praça da Independência. Eram os lugares que a gente tinha que ir”.

Pedro Norato reconhece a dificuldade para a difusão da arte em geral, mais especificamente em seu segmento, que é o teatro. *“[...] o público de teatro, ele tem que ser bem batalhado mesmo, se você não tem nenhuma figura de mídia à frente. Você tem que se desdobrar [...] existe essa dificuldade ainda, mas eu falo assim: a gente não pode esmorecer, tem que fazer o negócio acontecer. Então a gente tem que realmente ser mega positivo e correr atrás desse público e formar essa plateia [...]”.*

Valdir Alvarenga também ia para a rua para mostrar seu trabalho. *“[...] eu comecei a fazer o varal de poesia. Eu trouxe da poesia marginal e sempre foi muito legal. [...] o marginal seria assim, fora de uma edição de uma livraria, você mesmo banca o teu livro [...]. Eu entrava no Orquidário (parque municipal) sem pedir autorização. Montava um varalzinho ali na porta e vinham pessoas de fora: Ah, que legal isso aí. Mas eu fazia por minha conta [...]”.*

Ao lado de outros poetas da cidade, do extinto grupo Picaré, também ia aos bares mostrar seus textos: *“[...] A gente saía para os barzinhos do Gonzaga. Eu vendia muito na faculdade. [...] a gente ia nos barzinhos e se apresentava: Eu sou poeta e tenho esse livro aí. As pessoas (diziam): Ah, tudo bem. Alguns compravam, outros não olhavam [...] A proposta do Picaré era ir para as ruas, levar poesia para as pessoas fora do gabinete [...] e naquela época a academia era bem forte [...] eles não gostavam muito da gente não. A gente era figuras non gratas”.*

O processo adotado por Valdir, de colocar as mãos à obra, também deu origem a um dos projetos mais bem-sucedidos de incentivo à leitura da Prefeitura de Santos, o Leia Santos, que, com edições itinerantes, realiza a distribuição gratuita de livros e gibis ao público. *“[...] você vê, tem um projeto aí, o Leia Santos [...] há receptividade das pessoas. As pessoas levam os livros e, assim, têm interesse e perguntam: Tem tal livro? Aquilo que eu te falo, não é ficar oferecendo. É ter esse encontro com a população, que é carente nessa área de literatura, isso mostra que há uma resposta do público”.*

Nessa batalha pelo espaço para a cultura e para a produção artística local, Alvarenga também idealizou a revista literária *Mirante*, que é a mais antiga do país no formato impresso, com 36 anos. *“As mais antigas impressas são a ‘Mirante’ e a ‘Cigarra’, de Santo André, mas eles pararam. Eles ficaram só no digital. [...] Eu não gosto muito dessa palavra resistência. Eu faço a revista não porque eu quero resistir, mas porque eu gosto. Sem patrocínio. As edições são do meu bolso”*.

No entanto, Valdir reconhece que esbarra na falta de envolvimento de seu próprio público, o que mostra que o imaginário social globalizado de Santos não abarca apenas o público em geral, mas as próprias pessoas envolvidas com o fazer artístico da cidade. *“[...] a ‘Mirante’, na verdade, [...] faço ela para publicar os poetas. E tem poeta que só compra a revista se sair o poema dele. Se não sair, ele não compra”*. Aliás, há poeta que sequer lê a revista na qual saiu: *“[...] quando eu faço a edição da ‘Mirante’, eu procuro que as pessoas leiam o texto do outro, entendeu? [...] mas não tem jeito, tipo, como eu te falei, a pessoa compra a revista para ver o poema dela e depois nem lê a revista (risos)”*.

Fernando Negrão resume o espírito empreendedor dos artistas de Santos, ou talvez a única possibilidade de ser ‘visto’ pela cidade, que não mostra proatividade em abrir portas. *“Você pode fazer um puta trabalho. Se as pessoas não souberem que você está fazendo esse puta trabalho, aquilo não vai gerar outros trabalhos e você vai morrer de fome. Você não vai conseguir viver da sua arte. Eu tenho isso na minha cabeça. Meu falecido pai, ele me falava: Não basta você ser bom, você tem que fazer o máximo de pessoas possíveis saberem que você é bom. Você ser bom na tua casa, lá dentro do seu quarto escrevendo cem músicas, mil músicas e aquilo não sair do teu nicho... Ali você está morto. É uma arte que perde o sentido se você não a coloca para andar”*.

Mas tamanho empenho da classe artística tem surtido efeito, como diz Karla sobre o teatro. *“Hoje, a gente tem no nosso grupo de professores muitas pessoas que optaram em ficar aqui (em Santos), também como nós. Dão aula nas escolas de teatro, comentam essa nova questão, fazem produções aqui em Santos também. Então, de uma certa forma, a gente... Poxa, já realizamos aquilo que a gente queria. Não somos só nós que escolhemos ficar na cidade. [...] Também é interessante ver, agora, as pessoas que foram retornarem e quererem ficar aqui”*.

Diante do exposto, a conquista do público em Santos não envolve apenas a formação de plateias, mas como evidenciado por Alvarenga, a mudança de hábitos de parcela dos próprios artistas locais frente ao que se produz na cidade, posto que, muitas vezes, esses dispensam atenção apenas ao próprio conteúdo. Não têm o mesmo entusiasmo em relação aos

trabalhos de seus pares, que acabam desprestigiados até mesmo por aqueles que estão envolvidos com o fazer artístico local.

Além disso, reflexo do imaginário social vigente na cidade, à produção cultural local, como exposto no capítulo anterior, é atribuído caráter amador, de pouca qualidade técnica frente ao *mainstream*, fator que é sobrepujado apenas com a persistência na divulgação dos trabalhos. Ou seja, a conquista dos espectadores passa não somente pela intensificação da exposição das criações, muitas vezes feitas presencialmente pelos artistas, mas por um trabalho personalizado e incessante de convencimento sobre sua qualidade da estética, assim como da relevância do conteúdo daquilo que é apresentado. Uma relação que parte do testemunho do próprio produtor cultural certificando a competência daquilo que elabora.

1.2 As tensões entre o público interno e o externo

Além das dificuldades para reconhecimento no cenário interno da cidade, o artista que busca seu reconhecimento em Santos, além de lidar com a necessidade de certificação de qualidade estética e intelectual do seu trabalho, requisitada pelo imaginário social local, também tem que driblar a concorrência externa. Ou seja, a presença de aristas de renome, relacionados ao *mainstream*, que vêm apresentar seus trabalhos no município. Assim, conseqüentemente, as populares ‘celebridades’ acabam afastando ainda mais o público das produções locais. *“Assim, quando é show do Roupas Nova, que eu adoro a música do Roupas Nova, não me atrapalha tanto. Mas se tiver um do Diogo Nogueira já me atrapalha, entendeu? Zeca Pagodinho. Acaba influenciando”*, diz Fernando Negrão.

Esse bloqueio da população à arte, especialmente à local, sempre aguçou a curiosidade de Karla Lacerda. *“Eu falava muito para a Iracema (diretora teatral, professora e amiga), acho que por ela ser mais velha e também estudar literatura, e a gente conversar muito sobre as questões históricas e culturais, que talvez fossem responsáveis por essa forma de como a gente se via. Como o santista se vê até hoje. Isso perdura. É para assistir ao coleguinha daqui? Você vai assistir. Aí vem um outro espetáculo, mas ele nada fala: Mas é de fora? Então tinha muito forte isso”*.

Nesse contexto, André Azenha destaca a ambigüidade da população, que em um momento apresenta um grande regionalismo, defendendo as qualidades da cidade, mas que não se sente representada pela produção cultural, e ainda mais especificamente pela local. *“Esse é um negócio engraçado. Acho que aí já entra no santo de casa não faz milagre. Acho que (o santista) defende a cidade, mas no caso da produção artística em si, não tem essa ligação. Isso é muito louco”*.

Relembrando grandes shows de rock realizados em Santos, Kennedy Lui expõe situação similar à mencionada por Karla, sempre com a participação secundária de grupos locais nesses eventos, exceto aqueles que já tinham destaque. “[...] *Dead Kennedys* veio em Santos [...] Lembro de uma fase que tiveram eventos grandes, com bandas locais abrindo shows. Nunca eram as principais. Só o *Garage Fuzz*, que eu lembro que era, que fechava show”.

Aliás, até a importância de cada grupo local nessas aberturas estava condicionada à proximidade de sua performance do show principal, como se o destaque da noite emprestasse um pouco de sua notoriedade para o grupo mais próximo dele. “[...] a banda abriu o show do *Bad Religion* no Bar do 3, lembra? Ficava marcado por um tempo: *Pô, essa banda está legal para ela ter chegado ali. [...] Existe uma escalinha que a banda que foi a quarta, por exemplo, antes da principal, é a maior entre as de abertura. Então, imagino que no inconsciente da galera ficava meio que marcado que aquela banda já estava no patamar maior que as outras. Não sei dizer por quanto tempo, mas, por exemplo, para mim ficou marcado que os eventos mais legais que rolaram tiveram as mesmas bandas de Santos. [...] O Bombers, Overjoy, White Frogs. [...] Eu lembro dessas e eu nunca fui num show por causa delas. Eu fui no show por causa das outras bandas. Da banda principal”.*

O coreógrafo, dançarino e produtor cultural Marcelo Cirino, fundador do grupo Dança de Rua do Brasil, cita o mesmo fenômeno. “[...] tem gente que prefere chamar um profissional lá de São Paulo para dar curso aqui em Santos. Tem profissional bom aqui, que poderia estar dando curso. Eu mesmo já me deparei com isso no meu próprio projeto. Eu vejo pessoas do meu projeto que dançam, que têm grupos, que chamam os profissionais de fora, e tem cara bom aqui. Acho que, sei lá, é cultural isso (risos)”.

Karla destaca algumas experiências que vivenciou até conquistar o reconhecimento local de seu trabalho. “Por que eu não tenho um reconhecimento aqui? Aí eu escutava muitas vezes: Porque você não tem qualidade. Porque a qualidade, a qualidade... E eu falava: Não, impossível. Que qualidade é essa? [...] Não pode ser, não era só meu grupo. Tinham produções boas aqui, tanto que as pessoas daqui foram para fora”.

Fernando Negrão brinca: “*Ney Latorraca*, quando estava começando a fazer teatro aqui, ele era malhado. Aqui em Santos? Tenho certeza. Se for perguntar para ele, vai dizer que tinha vários críticos [...]”.

No entendimento de Karla, a pouca valorização da criação local pelo público tem relação com o conteúdo intelectual atribuído aos trabalhos, reflexo do já exposto imaginário referente às influências do Modernismo e das campanhas tropicalistas, que rotularam o litoral com um ar frívolo (FINO; QUEIROZ, 2017), de mera fruição. “[...] acho que Santos [...] é o

gostoso, mas não é o intelectual. Não é quem sabe fazer. Não é o melhor, entendeu? É... o gostoso está aqui, mas o bacana está lá em São Paulo. Então, até hoje a gente tem isso. Eu acho que esse é o fator principal do não reconhecimento do artista aqui”.

Como exposto, esse pouco reconhecimento permanece vivo no imaginário social do país, muito presente nas populações interioranas. Uma percepção que não encontra correspondência quando relacionada ao nível de escolaridade dos entrevistados desta pesquisa, que em sua totalidade possuem formação universitária ou técnica, o que remete ao acesso à educação como ferramenta para o estímulo ao pensamento crítico, além de conhecimento específico para a montagem das obras, fatores importantes para o adensamento e melhor acabamento dos conteúdos.

Tal situação de desvalorização da capacidade intelectual local, imbricada na memória coletiva da população, que desprestigia o que se cria na cidade em detrimento do conteúdo *mainstream*, foi vivenciada por Karla, que conta: *“É impressionante como as pessoas chegam aqui falando: Não acredito que você tem um espaço assim em Santos. Eu não acredito que vocês têm uma história de 25 anos aqui em Santos, que vão fazer o ano que vem. Então, assim, as pessoas de São Paulo continuam vendo a gente como algo que não teria nada de bom, mesmo tendo um monte de gente santista lá. É louco o negócio. O santista em São Paulo fica ótimo. O santista aqui não teria produção alguma. [...] E ainda falta essa pérola: Se isso estivesse em São Paulo... (risos)”.*

Mas é fato que, com tantos destaques nacionais, nas mais diversas linguagens artísticas, formados em Santos, a arte tem força na cidade, mas é valorizada a partir de sua associação a eventos midiáticos ou que ocorrem fora do município. Essa associação leva a uma nova interpretação: de que há uma relação de desprestígio à criação no litoral, mas não necessariamente do litoral.

“Nós fomos para um festival em Joinville dar um curso [...]. A gente ia dar o curso de teatro, mas era para um pessoal de universidade, na área de Educação, e era um festival internacional. E aí nós fomos dar oficina. Eu, uma fedelha. Não sei quantos anos eu tinha lá na época (1990). [...] aí nós fomos para lá. Eu dando uma oficina para pessoas de outros países, mais o Pedro e a Iracema. [...] Quando dava a oficina, eu via um reconhecimento deles. Meu, que maravilhoso. Fomos assim, todo mundo aplaudido e pediam que a gente fosse lá para fora do país. E eu falava: Espera aí, tem alguma coisa errada. Eu não sou tão ruim assim como me fazem acreditar lá na cidade [...] Aí, em vez de me dar vontade de sair, me deu vontade de ficar (em Santos). Eu não sou tão ruim assim. Eu vou ficar lá”, fala Karla.

Pedro Norato discute essa assimilação feita não à produção artística, mas ao local em que ela ocorre. “[...] eu acho que no primeiro momento vem o vínculo com o espaço, sabia? Você pega o exemplo, pega um exemplo da Concha Acústica (palco público na orla do bairro Gonzaga, em Santos). Na Concha você pega pessoal indo, procurando pelo espaço. [...] sabe que ali, naquele local, no domingo de manhã, tem uma atividade artística, seja ela música, teatro ou uma roda de capoeira. Ele sabe que aquilo está acontecendo ali. Então eu acho que o primeiro vínculo vem com a questão do espaço, aí depois vai tendo essa interação com o artista [...]”.

Azenha, criador de eventos como o festival de cinema *Santos Film Fest* e debates culturais regionais, também cita a questão do espaço físico. Ou seja, aqueles locais específicos que as pessoas procuram nos momentos de lazer, aglutinando público. “[...] acho que não é que é fácil (conseguir público), mas quando é uma apresentação artística de graça numa Concha Acústica na praia, na Fonte do Sapo (praça localizada na orla do bairro Aparecida), a probabilidade é maior, porque as pessoas já estão no momento de descontração [...]”.

Trata-se de um imaginário social acerca do local que, caso proporcione experiência positiva, atrai o público, mas ao gerar percepção negativa, mesmo que não vivenciada pelo próprio indivíduo, mas disseminada a ele, rotula a localidade, assim como ocorreu historicamente com o litoral pela influência modernista (VELLOSO, 1993) e de políticas de turismo nacionais (FINO; QUEIROZ, 2017), tornando-o uma referência inadequada para determinada atividade. Ou seja, fala-se de um imaginário social que define as práticas da vida social com “certos padrões de obrigações e proibições” (RIBEIRO, 2013, p. 137), abrangendo todos os níveis do convívio social.

O imaginário já traz uma conotação teórica negativa acerca do que se cria na cidade, que pode ser reafirmada por meio de experiências concretas, certificando aquilo que já se tem em imaginação. Kennedy Lui destaca o amadorismo de algumas produções culturais, que reafirmam e generalizam o conceito de que toda a criação local não se adequa ao padrão estético contido no imaginário social globalizado da população. Produções que correspondem ao sentido de amador abordado por Mata (2016), de trabalho autônomo experimental, “[...] não sofisticado, não técnico, não belo [...]” (MATA, 2016, p. 15).

Assim relata Lui: “*Eu sempre gostaria que tivesse mais espaço (para a arte), mas um ponto que eu sempre bato na tecla é que os artistas reclamam muito da falta de espaço, e quando tem o espaço, não trabalham para que seja mantido. Por exemplo, eu acho muito chato quando existe um show que atrasa uma hora e meia, duas horas, o lugar é tosco, o banheiro é sujo, sabe? As pessoas acham que o público é obrigado a prestigiar só porque eu sou um artista local. Acho que a arte é a música, o show é entretenimento e*

aí, quando se trata de entretenimento, você tem que cuidar para que as pessoas tenham interesse. Também porque a gente vive num país de terceiro mundo, onde as pessoas costumam pensar muito bem como vão gastar o dinheiro delas. E só dela chegar e gastar um pouquinho do dinheiro em um show, você tem que ter um baita de um respeito [...]”.

O músico conclui: “[...] não só aqui, mas em muito lugar, tem a cultura de que o público não prestigia. Mas aí, tu vai olhar e o cara não faz. [...] uma coisa que eu sempre tentei fazer e sempre fiquei muito estressado na minha vida inteira foi quando eu produzia show. Era atraso das bandas. Quando a casa fala que vai abrir às 19h e às 20h não tem ninguém nem na porta, e eu estou lá desde as 18h40, esperando o dono abrir, e o cara não abre. O banheiro é sujo, a banda que vai afinar a guitarra no meio da música. Sabe? Aí, você fala: Meu, é claro que ninguém tem que prestigiar mesmo. O respeito é uma via de mão dupla. Assim, então esse é um ponto que falo. Sempre que eu vejo alguém falando que o público não prestigia, eu falo. [...] mas os exemplos que a gente vê não são de respeito [...]”.

1.3 Santo de casa não faz milagre

Como o santista é orientado para o *mainstream* e para o progresso representado pela capital paulista, seu imaginário tende a comparar a produção artística local com o que é produzido em São Paulo ou veiculado pela mídia de massa (ORTIZ, 1988). Sendo assim, quem da cidade brilha na mídia ou em palcos famosos obtém uma espécie de certificação de qualidade do trabalho, com seu reconhecimento extrapolando os nichos culturais locais, atingindo a maior parcela do público. Quem não tem essa exposição precisa redobrar esforços para conseguir seu lugar ao sol.

André Azenha, que organizava bate-papos com artistas locais sobre temas relacionados a cinema, música e literatura, entre outros, fala das questões de nicho e da falta de interesse do público por trabalhos regionais. Público para rodas de conversa? “[...] de jeito nenhum, ainda mais bate-papo com gente que não é famosa. Artista local, a maioria o próprio público da cidade não valoriza, o grande público. É uma coisa mais de nicho [...]”.

No entanto, o citado processo de maior interesse por quem já tenha trilhado caminhos fora de Santos, obtendo certa notoriedade, é comum. No teatro, essa rotina já existia nos anos 1980 e 1990, segundo destaca Karla. “Então, essa coisa de ir para fora era muito forte aqui dentro. Se alguém conseguisse sair de Santos, só de ir – não sabia se o cara ia dar certo ou não, podia não dar certo –, ele voltava para cá e já era diferente. E aí tinha muito isso, tanto que esses espetáculos (com os artistas que retornavam) lotavam mesmo. Todo mundo ia para assistir e era uma idolatria [...]”.

Mas esse “todo mundo” não se refere apenas ao público em geral, uma vez que os próprios artistas tinham esse interesse por quem retornava, priorizando essas pessoas a seus pares locais: “[...] nos finais de semana, vinham espetáculos de fora. Acho que já tinha isso. [...] Vinham grupos de fora, mas nós tínhamos dois nichos. Assim, alguns espetáculos não nos interessavam, que eram aqueles que interessavam ao grande público. Por exemplo, da Renata Zhaneta (atriz e diretora teatral de Santos), que já tinha ido a São Paulo e estava retornando com outro nível de conhecimento, de apresentações. Então a gente ia nesses espetáculos como se fosse estudo. Olha como é? Um dia eu vou ser isso”, conta Karla.

Ou seja, o reconhecimento da qualidade do trabalho é relacionado a um processo para o sucesso que caminha de fora para dentro da cidade. Ao deixar Santos para investir em contextos considerados mais profissionais ou vanguardistas, o artista retorna à cidade como referência de evolução e passa a ser acolhido pelo imaginário social de vanguarda local. Alguém de talento nascido na cidade, mas forjado em conhecimento não intrínseco ao município, que retorna imbuído daquilo que de melhor é conhecido no país e no mundo. Em analogia, tal fluxo remete ao movimento portuário, no qual a riqueza que é agregada localmente não deriva do que se produz em Santos, mas daquilo que de melhor se cria em outras regiões e que chega ou é despachado pelo cais.

“[...] eu já lia muito sobre essa questão [...], essas influências que a gente tinha de fora. Essa pergunta muito forte: por que assim não é bom? A mesma pessoa sai daqui e vai para São Paulo, que é bom, e aqui não é bom. Isso me incomodava muito. Essas coisas do não reconhecimento santista. Toda hora eu tinha que falar: Olha, eu sou boa. Eu estou fazendo teatro amador desde não sei quantos anos. Olha, me dá um espaço [...]”, explica Karla.

Aliás, até mesmo o festival teatral iniciado pelo grupo Tescom, de Karla Lacerda e Pedro Norato, o Festival de Cenas Teatrais (Fescete), só conseguiu o reconhecimento depois que passou a ser prestigiado por grupos e artistas de fora da cidade, o que remete ao conhecimento de outras regiões sendo compartilhado no ambiente vanguardista de Santos: “[...] o festival também passou por vários testes, porque, no começo, muitos grupos de teatro da cidade não participavam. Por quê? Diziam: Não, tem o Festa³⁸. Hoje não dá. Hoje, a gente recebe gente de fora do país para vir para o festival. Então, a gente recebe gente de todos os estados. E aí sim, quando a gente

³⁸. Criado em 1958, o FESTA – Festival Santista de Teatro é o mais antigo festival de artes cênicas em atividade do Brasil, reconhecido pelo Governo Federal com a Ordem do Mérito Cultural. Foi criado pela escritora, jornalista, produtora cultural e militante política Patrícia Galvão, a Pagu. Evento no qual despontaram dramaturgos como Plínio Marcos e Carlos Alberto Soffredini. Pelos seus palcos, passaram atores com Regina Duarte, Cleyde Yáconis, Ney Latorraca, Sérgio Mamberti e Bete Mendes, entre outros. Leia mais em: <<https://pt-br.facebook.com/festivalsantistateatro/>>. Acesso em: 9 de agosto de 2019.

começou a receber gente de fora, aí o santista começou a vir no festival. [...] quando começou a vir São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia tal, tal e tal, o pessoal lá de Arco Verde, pessoal de Portugal. Opa, espera aí. Não é só de Santos? Também teve isso”, diz Karla.

Tal forma de agir do público transcende o universo teatral, como relata Fernando Negrão, lembrando sua experiência no samba. *“Eu já fiz um fim de semana lá no Rio de Janeiro em que eu não ganhei dinheiro. Eu, no máximo, empatei. E eu cantei em quatro lugares [...] templos de samba. Quando eu voltei para Santos, a pessoa falou: Nossa! Você cantou no Cacique de Ramos? Eu, só no final de semana, fiz o Cacique de Ramos, que é um verdadeiro templo para quem é do samba [...] Cantei no Império Serrano [...]. Cantei no Carioca da Gema, uma das casas mais tradicionais da balada. E cantei no samba mais famoso de segunda-feira, que é o Samba do Trabalhador [...]. Só nesse final de semana eu fiz esses quatro lugares. Eu ganhei dinheiro? Não ganhei dinheiro. O máximo que pagou foi a minha passagem de ida e volta, mas quando você volta para Santos... Foi o Fernando Negrão que cantou no Cacique de Ramos. Valoriza o trabalho dentro da região. Eu nem sei se deveria ser assim, mas é o que acontece”.*

Negrão complementa: *“[...] Já fiz o Brazilian Day, lá da Argentina, que em Buenos Aires celebra o Brasil, e o lance dos navios de cruzeiro, que dá visibilidade. Então, o que acontece? O que eu sinto, assim, quando eu vou fazer um grande evento desses. [...] Quando você volta para a sua cidade, você volta valorizado. [...] O que muda é o olhar das pessoas da cidade perante você, quando você consegue coisas fora daqui. Primeiro, você tem que vencer fora para ter um certificado de qualidade [...]”.*

Mas para o sambista, a questão do reconhecimento não ocorreu apenas pela projeção nos citados eventos fora da cidade. O cantor também construiu seu espaço pela aproximação com o Carnaval local, no qual emplacou inúmeros sambas-enredo como compositor, o que também lhe rendeu exposição na imprensa da Baixada Santista. Aliás, tal exposição midiática, que remete à padronização da globalização (SODRÉ, 2002), confere ao artista o protagonismo em seu segmento, equiparando, no imaginário social santista, seu trabalho ao de astros do *mainstream*. Sendo assim, é imediata a associação de sua criação à vanguarda idealizada pela cidade.

“O lance das escolas de samba me ajudou muito, primeiramente porque a gente tem uma imprensa – essa Globo daqui de Santos, que é a TV Tribuna –, e a TV Tribuna dá uma visibilidade grande para o Carnaval na cidade. E eu sou um cara que eu estou no Carnaval desde os 19 anos. Estou com 39, então há 20 anos que eu estou no Carnaval. Há 20 anos, pelo menos um mês inteiro, minha cara está na tevê”. Mas há um porém: *“Em Santos, eu sou*

super conhecido, dou autógrafo na padaria quando estou comprando pão [...]. Eu chego em São Bernardo, ninguém me conhece mais. Santos tem a Globo dela, então é uma coisa que fica regionalizada”.

Negrão complementa: *“É por isso que eu falo: às vezes, você conseguir alguma coisa que outra pessoa não conseguiu, tendo o mesmo talento que você, passa por várias coisas. Não tem uma fórmula do sucesso, não é? Eu sempre tive muita sorte. Eu acho que a imprensa de Santos, no geral, é muito acolhedora com os novos artistas”.*

Kennedy Lui experimentou situação semelhante à de Negrão. O músico conta sua experiência à frente da banda Zebra Zebra, que conquistou inúmeros troféus em festivais de audiovisual, com seus videoclipes, o que gerou maior reconhecimento santista para o som do conjunto. Reconhecimento não derivado, inicialmente, do sucesso em outras localidades, mas da maior exposição na mídia, em consequência dessas vitórias. *“A gente conseguiu um certo destaque por conta do primeiro videoclipe (Sobre Mulheres e Flores). Ele já teve destaque e foi bem premiado. Então, eu acho que o primeiro momento foi esse e a sequência, quando a gente engatou mais 2 ou 3 (videoclipes) que foram na mesma pegada, ganhando muitos prêmios, não só do Curta Santos, mas participando de outros prêmios, o que foi gerando mais destaque”.*

Com isso, o grupo ganhou espaço diferenciado no movimento musical. *“Muita gente chegou pelos cliques. A banda acabou conseguindo aglutinar pessoas que curtiam artes de maneira geral. Assim, a gente virou meio uma banda alternativa, sabe? Porque, no alternativo, a gente tinha as bandas de hardcore, de punk e tal, e tinha o Zebra, que fazia o som que era do Zebra. Então, eu percebi que tinha gente que gostava de cinema, de filmes alternativos, de bandas alternativas que via no Zebra Zebra o mais próximo daquele mundo [...]”.*

Notoriedade que foi consolidada por inserção de videoclipe na MTV, o que rendeu exposição nacional, com apresentações em Curitiba e Fortaleza, além de mais espaço em Santos. *“[...] mais uma vez, o clipe foi influenciador disso. Foi na época em que a MTV estava fazendo uma vinheta de bandas novas e colocou uma de 15 segundos de um clipe nosso, que era Canção de Amor Nº 6, em que eles falavam assim: A banda de Santos. Banda da Baixada Santista com influências de Arctic Monkeys, sei lá o quê. Era um trequinho de 15 segundos e a gente chegou lá [...] a MTV ainda tinha um poder muito grande [...]”.*

Na literatura, o panorama não é diferente. O escritor Manoel Herzog relata que o reconhecimento do trabalho na região foi impulsionado pela conquista de premiações como os

troféus Jabuti e Portugal Telecom. *“Publiquei pela Patuá naquele ano (2014) e o livro (Companhia Brasileira de Alquimia) foi para a semifinal do prêmio. Então, era o Portugal Telecom, agora é outra coisa, mas era um prêmio importante, deu uma projeção. Aí, o Chico Buarque leu o livro, começou a elogiá-lo. E aí foi. Aí saíram outros livros. [...] Eu lancei um livro (A Comédia de Alissia Bloom) que era de poesia, um romance em verso [...] e esse livro também foi outra coisa legal, porque ele ganhou o Jabuti e aí deu uma projeção maior ainda numa coisa que vinha aí”*.

A repercussão positiva mudou a percepção até mesmo de pessoas próximas, que já acompanhavam o trabalho de Herzog no dia a dia. *“[...] eu já era amigo da maioria dessas pessoas. Os bares que eu frequento estão com essas pessoas, mas, assim, começa na livraria. Você é visto de outra maneira. As pessoas veem você sair no jornal. [...] quando você chega por causa desse barulho que algumas obras conseguiram alcançar, as pessoas reparam”*.

Marcelo Cirino também relembra o ditado ‘santo de casa não faz milagre’, ao rememorar o início de sua carreira em Santos. *“[...] a história que fala que santo de casa não faz milagre... a gente percebeu que esse ditado aí, ele é verídico. [...] Em Santos, era comum as pessoas dizerem: ah, o pessoal do Dança de Rua. Então, tipo, encontrei muitas dificuldades aqui na cidade para conseguir as coisas, para conseguir patrocínio, para conseguir apoio. [...]”*.

Mas em sua trajetória de sucesso, o Dança de Rua conquistou seu espaço no país e, conseqüentemente, em Santos. O grupo *“foi crescendo aos poucos, no silêncio a gente foi crescendo [...], mas com a vitória de Joinville (no festival de 1993) a gente chegou com mais moral em Santos. E aí começou a crescer cada vez mais a notoriedade nacional por causa de Joinville, que é um festival amplo. Aí, a gente não parou, de 1993 a 1998, direto em Joinville para competir. [...] foram seis vitórias seguidas. Ninguém conseguiu quebrar esse recorde, ainda nosso lá em Joinville”*.

Sucesso também evidenciado no país e na cidade pelo cinema e pela tevê. *“A televisão não dava abertura para a dança, era mais musical. Mas o nosso estilo funcionou bem na tevê, que era estilo show, showbusiness, então se deu bem. A gente teve boa abertura. Caímos nas graças da Xuxa e do Faustão. Eles gostavam de nós. Então, a gente sempre estava na tevê, que ajudou ainda mais a alavancar o grupo. [...] O único filme que a gente fez foi o da Xuxa (Requebra). Aí, fizemos tevê local também e aqui de São Paulo. Foi muita tevê, assim, e ajudou muito”*.

A conseqüência desse reconhecimento em Santos? Marcelo Cirino explica: *“[...] falam que precisa ir para fora, para o exterior, conquistar alguma coisa para voltar com*

valorização. Assim, eu não sei, mas é porque é do bairro mesmo. É bairrista. Você vê todo dia essa coisa [...]”.

Alessandro Atanes analisa o citado bairrismo por outro viés, tomando como exemplo o caso do grupo Charlie Brown Jr., um dos maiores expoentes de Santos na música, que além de obter sucesso nacional, foi porta-voz do nome da cidade ao redor do país, o que fez com que caísse ainda mais nas graças do público local. Comenta que o conjunto tinha um “[...] bairrismo muito explícito, de falar que era de Santos em todos os lugares em que ia. Então, no seu ponto vista, o santista gostou de ter uma banda porta-voz falando que Santos é legal, que Santos não sei o que lá. Santos 13 (código do DDD). Então a cidade adorou a banda tendo feito sucesso. Adorou porque a banda local fez sucesso e fala da cidade. E sempre, para onde vai, leva e fala de Santos. Se fosse uma banda que não tivesse Santos como assunto, será que o santista ia ter orgulho?”.

Atanes também relembra o ocorrido com o Festival de Música Nova e com seu criador, Gilberto Mendes³⁹, cujo trabalho teve relevância internacional e chegou a conseguir grandes plateias em Santos, que foram se esvaindo ao longo do tempo. No caso do Gilberto, com base no exposto por Alessandro Atanes, a militância artística, assim como a vanguarda de sua criação no passado aparentam ter repercutido mais junto ao público que a exposição midiática posterior, derivada de seu trabalho consolidado e já reconhecido, o que bem demonstra o imaginário santista voltado ao novo e ao *mainstream*, não necessariamente focado na densidade do que se cria, mas ao espaço momentâneo que ocupa.

“Ele (Gilberto) passou a ser reconhecido na cidade dos anos 1980 para cá, quando ele já estava com quase 80 anos de idade. E que, pelo o que eu percebi, ele era muito de bater e brigar também pelos espaços para fazer o festival, que é um reconhecimento que ele teve já mais velhinho, mais calmo. Foi aí que a cidade começou a reconhecê-lo, mas, ao mesmo tempo, começou a murchar o público do festival. [...] A cidade meio que foi se fechando pra ele, embora ele desse mais entrevistas, tivesse mais espaço na imprensa. [...] Havia mais público quando ele brigava”.

³⁹ Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (Santos, 13 de outubro de 1922 - Santos, 1º de janeiro de 2016) foi compositor, professor universitário e autor de livros e artigos sobre música. Estudou composição com Claudio Santoro e Olivier Toni. Frequentou o curso Ferienkurse fuer Neue Musik, em Darmstadt, na Alemanha, em 1962 e 1968. Em 1962, criou o Festival Música Nova e, em 1963, foi signatário do Manifesto Música Nova. Pioneiro em música aleatória e concreta no Brasil. Professor convidado na University of Wisconsin-Milwaukee, nos Estados Unidos, entre 1978 e 1979. Leia mais em: <<http://musicabrasilis.org.br/compositores/gilbertomendes>>. Acesso em: 16 de agosto de 2019.

Atanes também faz referência a escritores santistas como Vicente de Carvalho e Martins Fontes que, marcados na história, mas atualmente longe do *mainstream*, não têm suas obras acessíveis ao público da cidade na atualidade. Ou seja, tornaram-se referências simbólicas no imaginário social local, que exalta sua importância histórica relacionada à cidade, mas sem nenhuma representatividade para os hábitos do dia a dia, predominantemente ligados ao que figura no *mainstream*. “[...] *todo mundo adora falar do Vicente de Carvalho, poeta do mar, ou então de Martins Fontes, mas, assim, eles não são reeditados há décadas. Então, tem um bairrismo em torno deles, dois nomes conhecidíssimos, nacionais até. Existe um bairrismo em torno dos dois, mas eles não são unidos, porque você não acha nas estantes de livrarias. Acha em alguma estante virtual ou alguma reedição do Vicente de Carvalho, ainda, que ele foi editado até os anos 1960. Mas do Martins Fontes, quem lê o Martins Fontes? Não tem livro dele para ler*”.

Dessa forma percebe-se que a orientação do público é voltada principalmente àquilo que é associado ao conteúdo globalizado, ao qual é atribuída principalmente a qualidade técnica – a estética do belo –, com a relevância intelectual surgindo secundariamente. Aliás, pode-se dizer que a credibilidade do conteúdo está diretamente associada à intensidade de sua exposição, como se o *mainstream*, aqui relacionado à massificação (ORTIZ, 1988) midiática e ao avanço da influência das TICs, representasse um filtro da informação relevante para construção das bases da sociedade.

Sendo assim, no imaginário social santista, poroso à globalização, uma produção ou artista local ganha destaque proporcional à sua exposição no *mainstream*. Essa projeção não só chama a atenção do grande público para trabalhos já consolidados regionalmente, antes restritos a nichos, mas também para o enaltecimento midiático da vanguarda artística que é atribuída a Santos no imaginário nacional ou regional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE OS RESULTADOS DA PESQUISA

Santos experimentou grande crescimento econômico e social derivado de seu porto. Tal atividade portuária precede o nascimento da vila e da cidade e, ao longo dos tempos, sempre manteve o município de portas abertas para culturas, produtos, tecnologia, pessoas e economias do mundo. Fala-se de um cotidiano que no passado, época da pujante exportação cafeeira paulista, impulsionou a formação da maior metrópole econômica brasileira, São Paulo, e recebeu os importantes fluxos imigratórios europeus e japoneses, que impactaram diretamente a formação da cultura nacional.

Voltada a essa multiplicidade social, cultural e econômica, a cidade compartilhou do progresso financeiro da capital paulista e viu nascer grandes movimentos sindicais, gerados a partir das reivindicações da mão de obra portuária por melhores condições de trabalho, reunindo migrantes e, principalmente, imigrantes sob as doutrinas do anarquismo e do comunismo.

Legado histórico desses questionamentos, Santos passou a ser conhecida como Cidade Vermelha e Barcelona Brasileira, entre outras conotações, e sofreu as consequências por seu ativismo, recebendo intervenções, especialmente, durante o período do governo militar, a partir de 1964, tornando-se Área de Segurança Nacional.

Com o passar dos anos e o progresso econômico, o proletariado santista diminui e ocorre a predominância da classe média, com a atividade financeira firmando-se sobre o trabalho no porto e a consequente prestação de serviços para seu suporte, com produção industrial sem relevância.

Todo esse passado de agitação política, social, cultural e econômica deixa suas cicatrizes no presente. Marcas encontradas na memória coletiva da população, que rememora e se comporta na contemporaneidade influenciada por costumes derivados das tradições desse pretérito, transmitidas inconscientemente de geração em geração. Formas de agir, sentir e pensar que também são estimuladas, na atualidade, pelas atuais conquistas da cidade, que figura entre os principais índices de desenvolvimento do país, o que remete, inconscientemente, aos tempos progressos de glórias cafeeiras, fazendo com que passado e presente se associem na memória coletiva da população.

Todos esses entrelaçamentos entre história e contemporaneidade culminam na construção do imaginário social do santista. Ou seja, na autorrepresentação da população que dá origem a um comportamento que exalta as qualidades, história, belezas e potencialidades

de Santos, assim como os problemas, conferindo a tudo uma importância ímpar. No município, esse modo de agir e pensar é popularmente conhecido como bairrismo, palavra que denota o regionalismo, um sentimento de pertencimento estruturado sobre o imaginário social local que eleva Santos e seu povo, inconscientemente, ao cerne de questões que transcendem a representatividade do município para assuntos de relevância nacional. Ou seja, nem todos os fatos vivenciados intensamente pela cidade são mais representativos que outros do dia a dia do estado e do país, embora os santistas ajam, em muitos casos, como se assim fossem.

Tal comportamento regionalista também é expandido à vizinhança. Polo da Região Metropolitana da Baixada Santista, com condição histórica de liderança social e econômica, a cidade posiciona-se também num imaginário de superioridade sobre os oito municípios próximos. Ou seja, representa-se como melhor e mais evoluída que os demais. Aliás, o raciocínio inverso também é verdadeiro, uma vez que boa parte da população da região também tem Santos como referência de mais opções de trabalho, saúde, transporte, cultura, diversão, educação etc., assim como destacou o músico Kennedy Lui em seu depoimento.

Entretanto, essa postura de afirmação da constante importância e superioridade da cidade, marca de seu povo “megalômano”, como define o escritor Manoel Herzog, não se trata só de sentimento de pertencimento, mas de uma condição de autodefesa. Um comportamento que busca certificar o imaginário social de destaque histórico do município na contemporaneidade, ofuscado para as populações do interior e Capital do estado, assim como para habitantes de outras localidades interioranas do país, a partir da difusão dos ideais do movimento cultural conhecido como Modernismo, a partir da primeira metade do século XX, e de campanhas publicitárias realizadas durante o governo militar de 1964, que construíram um imaginário oposto ao compartilhado pelos santistas, atribuindo ao litoral ar de frivolidade, desconectando-o de qualquer referência de progresso e desenvolvimento.

Nesse contexto, o santista, com memória coletiva que remete à soberba da vanguarda paulista, não tem o reconhecimento de seu legado da forma que almeja, pois as populações de São Paulo e de outras regiões do Brasil ainda idealizam a cidade como local de ócio e desobrigação. Ou seja, percebem o município sob a perspectiva de um imaginário que o afasta de qualquer potencial que não seja o da natureza e do turismo, tratando-o como local desprovido de urbanidade e com intelectualidade reduzida, assim como exposto no depoimento de Karla Lacerda. Ou seja, uma cidade com estilo de vida que remete aos hábitos rudimentares do caçara.

Para o tradicional morador de Santos, essa percepção alheia sobre a ausência de qualquer desenvolvimento e importância da cidade é uma ofensa. Assim, com seu

regionalismo defensivo, evita e sente-se incomodado por quem não compartilha de sua autorrepresentação, o que fica evidente principalmente durante a temporada turística de verão, como exposto no depoimento de Fernando Negrão, quando as populações da Capital e interior vêm à cidade para usufruir das características balneárias, mas sem qualquer conhecimento da história e imaginário progressista local. Essa mesma combatividade não se estende, por exemplo, ao turismo de negócios, que valoriza o *status* urbano, o progresso e a autoafirmação de Santos como polo paulista de desenvolvimento. Ou seja, o veraneio nada agrega, enquanto a associação ao trabalho faz a cidade prosperar.

Frente a esse contexto, a arte não passa impune. Ela é diretamente atingida, uma vez que o santista, que carrega em sua memória coletiva a soberba empreendedora paulista, passa a espelhar na cidade parte do referencial econômico e cultural da Capital. Ou seja, assim como ocorrido no passado cafeeiro, se equipara a São Paulo, afirmando que possui dinâmica urbana similar, só que em dimensões territoriais e econômicas menores, mas com qualidade de vida superior, derivada de um cotidiano portuário e praiano próspero, porém mais acolhedor e seguro que o da metrópole, e dotado de beleza natural exuberante.

Dessa forma desenvolve um estilo de vida próprio, relacionado à sensação de bem estar de habitar um ambiente praiano, mas que também busca no dia a dia modelos de comportamento, incluindo aqui os programas artísticos, que se assemelham àqueles que, em seu imaginário, remetem à vida cosmopolita da Capital, dando pouca atenção ao que foge dessa padronização.

Tal autorrepresentação tão peculiar, referenciada num misto entre a vida praiana e a dinâmica globalizada, também advém da histórica rotina portuária, que sempre manteve Santos aberta a referências culturais, políticas e sociais do Brasil e do mundo. Ou seja, um município que sempre teve seu progresso relacionado à riqueza da produção que vem de fora para dentro da cidade, estruturando seu cotidiano não para a produção própria, mas para o suporte à prosperidade trazida pelo outro.

Essa característica comportamental está enraizada e, ainda hoje, leva à inconsciente desvalorização do que é feito no município em comparação à produção externa. Desse modo, o artista local não encontra respaldo do público santista para criação que não tenha relação conceitual ou estética com o conteúdo em circulação na metrópole ou amplamente divulgado na mídia globalizada, exceto em nichos específicos voltados à sua área de atuação.

Mas como artistas de Santos conseguiram destaque nacional, já que a própria cidade não os prestigia? Aí, surge mais um dado importante relacionado ao regionalismo, uma vez que a população tem registrada em sua memória a relevância da arte local, que é efervescente

em diversas linguagens (música, audiovisual, teatro, literatura, dança, artes visuais) e engajada, focada na informação, exercício da cidadania, diversidade e liberdade de expressão, mas monta sua coleção de referências com base em artistas que conseguiram sucesso nacional ou, em menor escala, regional. Ou seja, primeiro é necessário ter êxito fora do município, ou na região, para depois ter o reconhecimento de seu talento na cidade.

Consequência desse modo de agir, o público atribui pouco valor a quem ainda busca espaço para apresentar trabalhos na cidade, considerando essa produção – aqui aderindo a um imaginário semelhante ao da Capital e interior acerca do litoral – de baixo valor intelectual e amadora, termo que remete ao não sofisticado, ao rústico, àquele com acabamento insatisfatório e não belo. Ou seja, embora viva na praia, o santista tem seu imaginário orientado para os padrões estéticos de outras regiões, entre elas a Capital paulista, relegando a segundo plano as produções que julgue incoerentes à sua autorrepresentação.

Diante desse cenário tão seletivo, será que todo artista local tem o talento necessário para conseguir o sucesso? Nesta dissertação, também se dá atenção à capacidade individual de cada produtor cultural em elaborar conteúdos. Mas o panorama abordado nessa discussão transcende a exclusão do interesse do público exclusivamente pela pouca qualidade das obras, uma vez que trabalhos vitoriosos nacionalmente, e gerados inicialmente na cidade, tiveram dificuldade de aceitação antes de obterem destaque em outras praças. Esse foi o caso do coreógrafo Marcelo Cirino, por exemplo, que à frente do grupo Dança de Rua do Brasil, conseguiu a notoriedade local após obter sucesso no país.

Conclui-se, desta forma, que o santista vive uma ambiguidade, pois não percebe a florescente produção artística local como representativa de sua identidade e a exclui de seu imaginário, não atribuindo a ela a certificação de excelência que ele próprio dá à cidade. Por outro lado, tende a incorporar referências apenas dos trabalhos locais apontados como bons por aqueles que vivem em regiões que não enxergam em Santos qualquer relevância cultural, mas que parecem possuir uma suposta aura de discernimento apurado, simplesmente por residirem em uma área considerada como referência de progresso para o santista. Ou seja, o morador local age como se necessitasse da aprovação de incrédulos sobre a potencialidade da arte da cidade.

Vale destacar que, nesse contexto de legitimação de qualidade, a produção artística local também se torna vítima da competição com conteúdos do *mainstream*, uma vez que Santos, próxima à Capital, recebe constantemente espetáculos, filmes e eventos que integram circuito cultural dito globalizado. Essa situação, aliada ao desprestígio à criação local,

culmina na desvalorização econômica da arte santista, que enfrenta mais dificuldades para reunir público e, conseqüentemente, adversidades para gerar recursos.

Tal quadro gera um movimento cíclico: a pessoa interessada em arte tem o primeiro contato com os movimentos locais, se envolve e vai buscar sucesso profissional fora de Santos, uma vez que a cidade não proporciona essa condição sem muita perseverança, como destacou o ator Pedro Norato. Caso consiga êxito nessa empreitada externa, retorna valorizada e reconhecida. Isso mostra que há uma resistência àquilo que floresce no ambiente praiano, mas não àquilo que deriva dele. Ou seja, fruto do já discutido imaginário social que se construiu acerca do litoral, o que é produto da praia só se torna aceito quando tem sua imagem associada a ambientes que enalteçam a capacitação técnica, intelectual e vanguardista, como exposto na entrevista com Karla Lacerda.

É impossível vencer trabalhando só na cidade? Não é impossível, mas o caminho é árduo, envolvendo divulgação, muitas vezes na insistência da comunicação boca a boca, ou com a constante exposição nos meios de informação e comunicação, o que mostra o papel fundamental da comunicação para sobrepujar a barreira do regionalismo santista, mudando a percepção do público acerca do conteúdo criativo apresentado.

Quanto mais exposto, mais o trabalho ganha notoriedade, passando a ser considerado expressivo – beirando a percepção acerca do *mainstream* – e, conseqüentemente, mais procurado. Ou seja, seu sucesso midiático caminha em confluência com o imaginário social da população, que tem o anseio de ver a idealizada vanguarda cultural santista projetada nos imaginários nacional e regional, afirmando a todos a relevância do que se cria na cidade.

Sendo assim, busca-se a valorização da criação dos produtores culturais para promover a mudança do imaginário santista acerca da arte local, mostrando ao público não apenas a diversidade do que se produz, mas também a capacidade de inovação de quem está envolvido com essa produção, seja essa pessoa famosa ou não. Busca-se a mudança de um imaginário para que a arte gerada na cidade, que revela tantos talentos, seja percebida como patrimônio santista, viável difusora da história da cidade, que é tão presente, implicitamente, na memória coletiva e no imaginário social local.

Conclui-se, desse modo, que a memória coletiva vigente em Santos, compartilhada pelos produtores culturais atuantes na cidade, cria um imaginário social do município como polo histórico de desenvolvimento e progresso, mas não atribui à arte gerada no cotidiano as mesmas características. Isso ocorre porque, inconscientemente, a população desenvolve uma relação de amor e ódio, de admiração e repulsa, pelos vizinhos interioranos e metropolitanos, ora enaltecendo suas qualidades, ora criticando-os impiedosamente, mas sempre buscando

equiparação a seu estilo de vida, tido como moderno e próspero, assim como a compensação de uma carência histórica de reconhecimento de que no litoral também há progresso e intelectualidade.

Carência que faz com que o santista renegue o que, em seu imaginário, pareça arte amadora, não bela ou de pouco valor intelectual, que possa diminuí-lo frente ao olhar ácido daqueles que pouco acreditam em sua potencialidade. Assim como faz com que aplauda os casos de pessoas da cidade que fizeram sucesso fora de seu território, provando para os críticos a vanguarda da arte local. Sendo assim, percebe-se a necessidade de inserir o fazer artístico dos produtores culturais da cidade no imaginário social santista, mostrando a relevância dessa produção, primeiramente no cotidiano do município, como traço da identidade histórica de quem nasceu e vive perto da praia, para que o conteúdo gerado no litoral seja valorizado 'em casa' para depois obter o sucesso fora.

PROPOSTA DE APLICAÇÃO DOS RESULTADOS DA PESQUISA

O Trabalho de Conclusão do Mestrado Profissional em Inovação na Comunicação de Interesse Público, alinhado com a metodologia de História Oral, discutindo sobre a memória e o imaginário social dos artistas produtores de cultura em Santos, prevê a elaboração de um produto de aplicação na realidade estudada, a partir dos resultados da pesquisa. Propõe-se aqui um plano de gestão de comunicação para a Prefeitura de Santos que seja facilitador do diálogo entre os produtores culturais e o público da cidade.

Busca-se, atendendo determinação do PMC (2015), a promoção da cidadania por meio da arte, aproximando a parcela de 75% da população apontada como distante dessa forma de expressão e informação da criação local. Ao se promover a arte produzida na cidade, também intitulada como independente por artistas e Prefeitura, preserva-se a identidade local (MARTÍN-BARBERO, 2003) frente à globalização.

Desse modo, por meio dos valores culturais advindos das práticas sociais e dos saberes dos sujeitos abordados por esta dissertação, articulados por universos simbólicos que podemos encontrar nas narrativas orais de histórias de vida, objetiva-se agregar à percepção do santista sobre a criação local a ideia de profissionalismo (MATA, 2016), aqui compreendido como oposto à dimensão experimental atribuída ao independente. Independente que corresponde ao conceito de amador que, por sua vez, também tem associação à produção não sofisticada, ou seja, rústica e artesanal, que remete ao modelo do caçara (MARCÍLIO, 2006), perfil que não encontra correspondência com o imaginário social do santista. Isso porque Santos tem sua identidade vinculada historicamente aos valores urbanos, de desenvolvimento econômico, trabalho, produção em massa e, dessa forma, à padronização da indústria cultural, também conhecida como o popular *mainstream*.

Ou seja, o plano de comunicação a ser desenvolvido propõe trabalhar a relação entre público e produtores culturais a partir da visão subjetiva sobre o que se cria e sobre o que se quer comunicar à população a respeito dessa criação, levando em consideração os costumes socialmente estabelecidos, principalmente os implícitos. Sendo assim, essa pesquisa permite embasamento para as ações a serem implementadas, detalhando o imaginário social de quem faz, de quem acompanha e de quem não tem a arte em seu cotidiano.

Por meio da comunicação de interesse público, busca-se a valorização estética e do conteúdo criado em âmbito local, mas sem que se comprometa a liberdade criativa das obras, num processo de reversão da percepção negativa acerca da produção local e do termo

independente. O que se busca é o caminho para a valorização do trabalho em arte sem que este perca sua essência.

Para início da ação comunicacional, toma-se como marco a 14ª Conferência Anual da Rede de Cidades Criativas da Unesco⁴⁰, a ser realizada em julho de 2020 em Santos, que deve reunir representantes de cerca de 180 cidades de 72 países. O evento constitui oportunidade para apresentar não só aos estrangeiros e visitantes brasileiros, como também à população, a relevância do que se cria na cidade nas mais variadas linguagens artísticas, muitas delas relacionadas ao mote da conferência, que trata sobre um dos setores que mais cresce mundialmente: a economia criativa⁴¹.

Ou seja, busca-se apresentar para o público santista o valor da produção da cidade frente ao mundo, inserindo a relevância da criação local no imaginário social (BACZKO, 1985), evidenciando, assim, que o conteúdo regional não deve ser pré-julgado, ou mesmo subjugado, frente às imposições culturais da globalização (SODRÉ, 2002), mas sim explorado como patrimônio cultural e potencialidades econômica e turística do município.

Por que tratar a arte como potencialidade econômica? A resposta é simples. Os campos da cultura e da economia têm se entrelaçado cada vez mais, gerando a economia criativa, que oferece oportunidades para a promoção e disseminação do que se produz nesse novo mundo inventivo, que tem valorizado dinâmicas “assentadas na criatividade, no talento ou na habilidade individual, cujos produtos incorporam propriedade intelectual [...]” (MIGUEZ, 2007, p. 97). Ou seja, o valor agregado está diretamente relacionado à originalidade da criação e não à padronização global, tudo isso sem a perda da independência dos trabalhos (COSTA; FARIAS, 2014).

Trata-se de um amplo segmento de atuação que abarca “um vasto conjunto de atividades – o artesanato, a moda, as indústrias culturais clássicas (do audiovisual, da música e do livro) e as novas indústrias dos softwares e dos jogos eletrônicos etc. [...]” (MIGUEZ, 2007, p. 97), gerando negócios e, conseqüentemente, renda, o que “têm feito com que a

⁴⁰. A cidade de Santos (SP) foi escolhida para sediar, em 2020, o encontro anual da Rede de Cidades Criativas da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Ela concorreu com outros dois municípios finalistas: Belém (PA) e Puebla, no México. O objetivo do encontro é a demonstração do poder da criatividade e da cultura como fatores de desenvolvimento social, urbano e econômico sustentável para redução das desigualdades no mundo. Leia mais em: <http://www.unesco.org/new/pt/rio-20/single-view/news/santos_will_host_meeting_of_the_unesco_creative_cities_netwo/>. Acesso em: 18 de agosto de 2019.

⁴¹. Segundo definição do Sebrae, entende-se por economia criativa o conjunto de atividades econômicas relacionadas à produção e à distribuição de bens e serviços que utilizam a criatividade e as habilidades dos indivíduos ou grupos como insumos primários. Ou seja, trata-se do conjunto de negócios baseados no capital intelectual, cultural e na criatividade que gera valor econômico, promovendo a diversidade cultural e o desenvolvimento humano. Leia mais em: <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/segmentos/economia_criativa>. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

comunidade internacional detenha sua atenção sobre a problemática, em particular quanto às possibilidades que a economia criativa encerra para os países menos desenvolvidos” (MIGUEZ, 2007, p. 97).

Não resta dúvida sobre a relevância da economia criativa na contemporaneidade. Segundo o mais recente Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil⁴², publicado no último mês de fevereiro pela Firjan/Senai, com dados referentes ao ano 2017, o PIB criativo representou 2,61% de toda a riqueza gerada em território nacional, totalizando R\$ 171,5 bilhões, com 837,2 mil profissionais formalmente empregados. O dado tem correspondência nas informações da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, que destaca indicador do Banco Mundial, com a indústria criativa já respondendo por cerca de 7% do PIB mundial, com tendência de crescimento.

1.1 Criatividade e tecnologia unidas em prol da arte

Como fazer a conexão entre a arte local e o público? Por meio das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), com início das ações em um dos maiores eventos de economia criativa realizados no mundo, organizado pela Unesco e sediado pela primeira vez na América Latina, na cidade de Santos, em 2020.

Nesse contexto, busca-se desenvolver plano de comunicação que parta do mapeamento da programação artística preparada como suporte à conferência, especialmente da gerada na cidade, oferecendo-a ao público, seja ele santista ou visitante, por meio de plataforma digital, como parte importante do conteúdo programático do evento.

Busca-se, assim, a associação de que a criatividade artística da cidade é também demonstração da identidade santista, paulista e nacional para o mundo, fazendo a conexão do que se cria “na praia” com o espírito regionalista da população. Em analogia, busca-se a apropriação desse conteúdo pelo público, assim como já ocorre, por exemplo, com temas como a qualidade de vida associada a Santos e sua imagem de progresso. Pretende-se construir o imaginário de uma arte pujante, conectada à autorrepresentação do povo, gerando demanda de público e, por conseguinte, movimentando o mercado artístico local.

⁴² Estudo sobre o panorama da economia criativa no Brasil publicado no primeiro semestre de 2019 pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan) e Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae). Leia mais em: <<https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf>>. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

Mas o plano de comunicação a ser executado não foca linguagem artística ou espetáculos específicos. Em um mundo globalizado e tecnológico, a opção pelas TICs vem justamente da nova rotina incorporada pela humanidade, em que pessoas e artefatos tecnológicos interagem o tempo todo, influenciando-se por meio da internet, celulares, redes sociais, sensores, *wearables*, servidores, nuvens e ambientes virtuais em geral. Nesse novíssimo contexto de interações, que resulta num poroso senso comum, o lugar torna-se um sujeito da ação, com a informação partindo e reagindo a ele, relacionando humanos e máquinas, que interagem em meio a um contexto local (LEMOS, 2010).

Trata-se de uma ideia de lugar, cuja importância encontra similaridade ao destacado pelo diretor teatral Pedro Norato em seu depoimento, no qual ressalta que o primeiro vínculo estabelecido pelo público com a arte ocorre por meio do espaço físico em que ela é apresentada, criando conexão inicialmente com a rotina de apresentações desse lugar, para depois gerar o elo com o artista.

Ou seja, diante do exposto, pensa-se no mapeamento e divulgação da produção artística da cidade atrelada aos locais em que ela ocorrerá no período do evento internacional, com os próprios espaços, digitalmente, por meio da reprogramação de aplicativo para celular já utilizado pela Prefeitura de Santos, atuando como divulgadores do conteúdo que recebem. Entretanto, embora tal ação tenha como ponto de partida a conferência, ela permanece ativa ao término do evento, passando a informar a agenda artística da cidade para a população e turistas, visando à composição de uma rede de interações (LEMOS, 2010).

Fala-se aqui do território santista, representado por pontos culturais (teatros, cinemas, feiras de arte e palcos externos), turísticos (praias, gastronomia, hotelaria, compras e entretenimento) e históricos (prédios e museus), que nesse novo universo das TICs media digitalmente seu relacionamento com os indivíduos (LEMOS, 2010), revelando símbolos culturais e peculiaridades regionais.

Conteúdo a ser vinculado ao popular sentimento de “bairrismo”, entendido como a materialização da identidade comum à população, mediada por códigos culturais visíveis e não visíveis (BEZZI; BRUM NETO, 2009), sentimento que passa a ser estendido à arte local.

Como descrito por Floridi (2015), a tecnologia vem redefinindo as concepções sobre a cultura⁴³, formando uma miscelânea de preferências e hábitos. Sendo assim, a mesma tecnologia que globaliza pode ser o elo para redefinir a concepção da população sobre a arte

⁴³ Segundo Arantes (1984), trata-se de um processo por meio do qual os homens, para atuar em sociedade, produzem e utilizam bens culturais que formam sistemas simbólicos de significação. Estes, por sua vez, organizam a vida cotidiana. Simbolismo constituído por conhecimentos, costumes, crenças e padrões de comportamento que são adquiridos e transmitidos socialmente.

local, aproximando-a de produtores culturais e de suas obras, o que ajuda a difundir não apenas os trabalhos gerados na cidade, mas também viabilizá-los financeiramente a seus autores por meio do campo da economia criativa.

Tal ideia de fazer uso da tecnologia como ferramenta para o desenvolvimento social e cidadão (ALVES, 1997) tem base nos estudos de Canclini (1997, p. 293), que defende a tese que a tecnologia não é apenas nociva à cultura, também pode ajudar em sua manutenção:

A remodelação tecnológica das práticas sociais nem sempre contradiz as culturas tradicionais e as artes modernas. [...] Assim como os *videogames* trivializam batalhas históricas e alguns *videoclipes* as tendências experimentais da arte, os computadores e outros usos do vídeo facilitam obter dados, visualizar gráficos e inová-los, simular o uso de peças e informações, reduzir a distância entre concepção e execução, conhecimento e aplicação, informação e decisão. Essa apropriação múltipla de patrimônios culturais abre possibilidades originais de experimentação e comunicação, com usos democratizadores [...].

Ou seja, utilizando um termo que bem se adequa ao cotidiano de uma cidade praiana e portuária, as TICs podem assumir o papel de ferramenta para promover a defesa das culturas regionais, citada por Martín-Barbero (2003) por meio do conceito de “âncora territorial”. Sendo assim, entende-se que a “[...] região cultural, hoje, tem afirmado sua identidade mediante a valorização dos códigos culturais e o resgate do passado, como forma de manter a originalidade alicerçada nas heranças culturais” (BEZZI; BRUM NETO, 2009, p. 21).

Tal divulgação regionalizada, além do público, também é direcionada a veículos de comunicação, que podem orientar pautas e cobrir eventos em função do conteúdo veiculado digitalmente, o que, segundo Pedro Norato, é essencial para o reconhecimento do trabalho dos artistas locais, já que estes competem com a força dos trabalhos do *mainstream*, que deixa em evidência a imagem de determinados atores. Conta Norato que “[...] atualmente tem ainda muito essa ideia de que o que vem de fora é melhor, mas é porque eu acredito que é aquela questão da pessoa que é conhecida pela tevê, que é o teatro mais comercial. É o que o pessoal fica vendo muito mais na televisão. Você não tem, por exemplo, uma campanha constantemente a favor do teatro ou de qualquer outra arte. Não significa que o trabalho é excepcional, maravilhoso, mas ele tem a figura dele ali já trabalhada”.

Pedro conclui, em confluência com o exposto pelos demais entrevistados desta pesquisa, opinando que a alternativa para destacar trabalhos locais é a divulgação contínua na mídia: “Eu sempre coloquei em encontros com outros produtores e diretores, bati na tecla que a gente tinha que conseguir um trabalho forte aqui com as empresas e com os jornais para fazer uma campanha constante com esses nossos talentos. Nós temos muita coisa boa

aqui, então, se você tem isso sendo lembrado o tempo todo, não só em momentos pontuais como o festival, como workshop, como encontro [...] porque o público ele quer realmente consumir. É que às vezes a informação não vem tão rápido, então a gente fica nesse contrafluxo o tempo todo”.

No entanto, acredita-se que o aplicativo pensado nesta pesquisa, que atua com base em georreferenciamento de dados a partir da agenda de eventos artísticos de cada local mapeado, é por si só um canal de comunicação potente como os demais veículos de imprensa, uma vez que, como ressalta Floridi (2015), as TICs têm tornado aparatos digitais capazes de moldar situações e informações de forma própria, explorando a riqueza de dados gerados a partir das relações entre indivíduos e máquinas (FLORIDI, 2015, p. 4), implicando em mudanças comportamentais.

1.2 Cronograma de atividades para implementação do produto

Quadro 2 – Plano de Trabalho para Implementação do Produto

Janeiro	<ul style="list-style-type: none"> >Início das reuniões entre equipes da Prefeitura de Santos e Unesco para a elaboração da logística do evento e cronograma de atividades. >Prospecção de parcerias estratégicas (governamentais e não-governamentais). >Prospecção de locais para a realização de programação oficial e paralela. >Prospecção de artistas/realizadores, assim como de eventos relacionados à economia criativa, a serem incorporados às grades de atividades (locais e da rede Unesco). >Planejamento do projeto de comunicação/divulgação do evento.
Fevereiro	<ul style="list-style-type: none"> >Elaboração do projeto de comunicação visual (logomarca, cores etc.). >Elaboração do layout das peças publicitárias.

	<p>>Prospecção de parcerias estratégicas (governamentais e não-governamentais).</p> <p>>Prospecção de locais para a realização de programação oficial e paralela.</p> <p>>Prospecção de artistas/realizadores, assim como de eventos relacionados à economia criativa, a serem incorporados às grades de atividades (locais e da rede Unesco).</p>
Março	<p>>Provas e conclusão do layout das peças publicitárias.</p> <p>>Desenvolvimento do portal do evento na internet (site oficial).</p> <p>>Desenvolvimento dos recursos e layout do aplicativo a ser utilizado para a divulgação da programação.</p> <p>>Prospecção de parcerias estratégicas (governamentais e não-governamentais).</p> <p>>Prospecção de locais para a realização de programação oficial e paralela.</p> <p>>Prospecção de artistas/realizadores, assim como de eventos relacionados à economia criativa, a serem incorporados às grades de atividades (locais e da rede Unesco).</p>
Abril	<p>>Consolidação das parcerias estratégicas para o evento.</p> <p>>Desenvolvimento/testagem do portal do evento na internet (site oficial).</p> <p>>Desenvolvimento/testagem dos recursos e layout do aplicativo a ser utilizado para a divulgação da programação.</p>

	<p>>Prévia dos locais que abrigarão a programação e da agenda de atrações/atividades que cada um comportará.</p> <p>>Prévia de artistas/realizadores, assim como de eventos relacionados à economia criativa, incorporados às grades de atividades (locais e da rede Unesco).</p>
Maio	<p>>Definição dos locais que abrigarão a programação e da agenda de atrações/atividades que cada um comportará.</p> <p>>Definição de artistas/realizadores, assim como de eventos relacionados à economia criativa, incorporados às grades de atividades (locais e da rede Unesco).</p> <p>>Edição do site e do aplicativo com os dados referentes aos locais que abrigarão a programação e a grade de atividades que será realizada em cada espaço.</p> <p>>Conclusão do portal do evento na internet (site oficial).</p> <p>>Conclusão dos recursos e layout do aplicativo a ser utilizado para a divulgação da programação.</p> <p>>Confecção das peças publicitárias.</p>
Junho	<p>>Divulgação e distribuição das peças publicitárias.</p> <p>>Divulgação do portal do evento na internet (site oficial) com a programação.</p> <p>>Divulgação do aplicativo a ser utilizado para a divulgação da programação.</p>
Julho	<p>>Operacionalização do planejamento.</p>

Fonte: Dados da Pesquisa de Campo

REFERÊNCIAS

ABREU, Jonas Modesto de; CONCEIÇÃO, Silvano da. Cultura política e relações de poder em São Paulo: uma análise do imaginário social paulista na década de 1930. **Revista Opsi**s, [s.l.], v. 11, n. 2, p.63-74, 31 dez. 2011. Universidade Federal de Goiás. <http://dx.doi.org/10.5216/o.v11i2.14762>. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsi/article/view/14762> . Acesso em: 26 de março de 2019.

ALVES, Erinaldo. A Informação, a cidadania e a arte: elos para a emancipação. **Informação & Sociedade**: Estudos, João Pessoa, v.7, n.1, p.12-25, jan./dez. 1997. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/351>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

ANAIS DO X SEL - SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS: CULTURA E REPRESENTAÇÃO, 10., 2012, Assis. **Uma leitura de Parque Industrial (1933) e A Famosa Revista (1945), de Patrícia Gavão**. Assis: Unesp, 2012. 23 p. Disponível em: <http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais_2010/larissasatico.pdf> Acesso em: 11 de junho de 2018.

AQUINO, Cássio Adriano Braz; MARTINS, José Clerton de Oliveira. Ócio, lazer e tempo livre na sociedade do consumo e do trabalho. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 7, n. 2, p.479-500, 2007. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/dcefs/Prof._Adalberto_Santos/4-ocio_lazer_e_tempo_livre_na_sociedade_do_consumo_e_do_trabalho_22.pdf>. Acesso em: 11 de junho de 2018.

ARANTES, Antônio Augusto. Produzindo o Passado: Estratégias de Construção do Patrimônio Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984. 256 p. Universidade de Virgínia.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10. Ed. São Paulo: Editora Forense-Universitária, 2007.

ARRUDA, Ângela; GONÇALVES, Luana Pedrosa Vital; MULULO, Sara Costa Cabral. Viajando com Jovens Universitários pelas Diversas Brasileirices: Representações Sociais e Estereótipos. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 13, n. 3, p.503-511, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v13n3/v13n3a11>>. Acesso em: 11 de maio de 2019.

ATLAS DO DESENVOLVIMENTO URBANO NO BRASIL. Dica de leitura em: <http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/santos_sp> Acesso em: 11 de junho de 2018.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. vol. 5.

BEZZI, Meri Lourdes; BRUM NETO, Helena. A REGIÃO CULTURAL COMO CATEGORIA DE ANÁLISE DA MATERIALIZAÇÃO DA CULTURA NO ESPAÇO GAÚCHO. **Raega - O Espaço Geográfico em Análise**, Curitiba, v. 17, p.17-30, 15 jun. 2009. Universidade Federal do Paraná. <http://dx.doi.org/10.5380/raega.v17i0.11862>. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/11862>>. Acesso em: 11 de maio de 2019.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**. Ensaios da Psicologia Social. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRASIL (Município). Lei nº 0058, de 11 de julho de 2017. **Plano Municipal de Cultura de Santos**. Santos, SP: Prefeitura Municipal de Santos, Disponível em: <tinyurl.com/pmcsantos>. Acesso em: 12 de agosto de 2018.

BRETON, Andre; TROTSKY, Leon. Por uma arte revolucionária independente. In: FACIOLI, Vicente (org.). **Breton & Trotsky**. São Paulo: Paz e Terra/Cemap, 1985.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos**. São Paulo: Edusp, 1997.

CÂNDIDO, Weslei Roberto; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Acta Scientiarum. Language And Culture**, [s.l.], v. 38, n. 3, p.243-251, 16 ago. 2016. Universidade Estadual de Maringá.

Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4025/actascilangcult.v38i3.31204>>. Acesso em: 9 de outubro de 2018.

CAPRINO, Mônica Pegurer; PERAZZO, Priscila Ferreira. História oral e estudos de comunicação e cultura. **Revista Famecos**, [s.l.], v. 18, n. 3, p.801-815, 22 dez. 2011. EDIPUCRS. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2011.3>>. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

CARVALHO, Lucas Correia. Esfera pública e esfera privada: uma comparação entre Hannah Arendt e Jürgen Habermas. **Revista Habitus**: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 38-52, dez. 2008. Semestral. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/habitus/article/view/11291>> Acesso em: 26 de novembro de 2018.

CASSAB, Latif Antonia; RUSCHEINSKY, Aloísio. Indivíduo e ambiente: a metodologia de pesquisa da história oral. **Biblos** – Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, Rio Grande, v. 16, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/125>> Acesso em: 2 de dezembro de 2018.

CHAGAS, Bárbara da Rocha Figueiredo. Positivismo e marxismo: o debate sobre a neutralidade científica e a construção do projeto profissional do Serviço Social brasileiro. **Serviço Social em Revista**. v. 17, n. 2, Londrina, 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/ssrevista/article/view/21954>> Acesso em: 11 de junho de 2018.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1988. Dica de leitura em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 11 de junho de 2018.

COSTA, J. Cruz. Augusto Comte e as origens do Positivismo. **Revista de História**, [s.l.], v. 2, n. 5, p.81-103, 6 mar. 1951. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v2i5p81-103>>. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

COSTA, Jean Henrique; FARIAS, Tássio Ricelly Pinto de. Indústria cultural, cibercultura e música independente em Brasília: um estudo com as bandas ‘Amanita’ e ‘Feijão de Bandido’. **Acta Scientiarum. Human And Social Sciences**, [s.l.], v. 36, n. 1, p.9-17, 30 jul. 2014. Universidade Estadual de Maringá. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4025/actascihumansoc.v36i1.21971>>. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

CURTA SANTOS – FESTIVAL DE CINEMA. Dica de leitura em: <<http://curtasantos.com.br/>>. Acesso em: 11 de junho de 2018.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Dica de leitura em: <https://www.unicef.org/brazil/pt/resources_10133.htm>. Acesso em: 11 de junho de 2018.

FERNANDES, Millôr. **Que País é Este?** Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.

FINO, P.; QUEIROZ, O. O uso dos estereótipos turísticos durante o regime militar brasileiro. **Dos Algarves: A Multidisciplinary e-Journal**, [s.l.], v. 30, p.97-111, 30 jun. 2017. School of Management, Hospitality and Tourism, University of the Algarve. <http://dx.doi.org/10.18089/damej.2017.30.8>. Disponível em: <<http://www.dosalgarves.com/rev/N30/9rev30.pdf>>. Acesso em: 12 de maio de 2019.

FREEMAN, R. E. **Strategic management: a stakeholder approach**. Marshfield, Massachusetts: Pitman Publishing. 1984.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. Ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GONÇALVES, Alcindo. **Lutas e Sonhos. Cultura política e hegemonia progressista em Santos, 1945-1962**. São Paulo: Editora Unesp; Santos: Prefeitura Municipal de Santos, 1995.

GONZÁLEZ, Jorge A.. Pensar la cultura: Em tiempos de vacas muy flacas. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 19, n. 1, p.13-22, 1996. Disponível em: <<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/895/798>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

GRUMAN, Marcelo. Caminhos da cidadania cultural: o ensino de artes no Brasil. **Educar em Revista**, [s.l.], n. 45, p.199-211, set. 2012. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/s0104-40602012000300014>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

HABERMAS, Jürgen. **A Inclusão do Outro. Estudos de teoria política**. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

HÁBITOS CULTURAIS DOS PAULISTAS. Pesquisa do Instituto J. Leiva – Cultura e Esporte. Dica de leitura em: <http://www.pesquisasp.com.br/downloads/livro_cultura_em_sp.pdf>. Acesso em: 11 de junho de 2018

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-Modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HEINZEN, Daiane Aparecida de Melo; ROSSETTO, Carlos Ricardo; ALTOFF, José Roberto. Identificação e categorização dos stakeholders de uma organização do terceiro setor. **Revista Ibero Americana de Estratégia**, vol. 12, n. 1, jan./mar, 2013, pp. 154-180. Universidade Nove de Julho São Paulo, Brasil. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/3312/331227376007.pdf>>. Acesso em: 11 de junho de 2018.

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. **Estética e Política: Leituras de Parque Industrial e A Famosa Revista**. 2011. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria e Crítica Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269983/1/Higa_LarissaSatikoRibeiro_M.pdf>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ed. Paz & Terra, 2002. Disponível em: <<http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Industria-Cultural-e-Sociedade-Adorno.pdf>> Acesso em: 2 de dezembro de 2018.

IVANO, Rogério. Memória e esquecimento: argumentos de Paul Ricoeur. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 2., 2015, Ponta Grossa. **Memória e esquecimento**. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2015. v. 1, p. 1 - 10. Disponível em: <http://www.cih2015.eventos.dype.com.br/resources/anais/4/1430142224_ARQUIVO_IICongressointernacionaldeHistoriaUEPG-textocomunicacao.pdf>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

KOGURUMA, Paulo. A METRÓPOLE DO CAFÉ: URBANIZAÇÃO TUMULTUARIA E COSMOPOLITISMO SÓCIO CULTURAL, 1890-1920. **História Revista**, [s.l.], v. 3, n. 1, p.93-109, 31 jul. 2010. Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5216/hr.v3i1.10659>>. Acesso em: 9 de agosto de 2018.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social. Uma introdução à teoria Ator-Rede**. Salvador: Edufba, 2012; Bauru: Edusc, 2012. 400 p. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y9tozmvm>> Acesso em: 2 de dezembro de 2018.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

LEMOS, A.. Você Está Aqui! Mídia Locativa e Teorias “Materialidades da Comunicação” e “Ator-Rede”. **Comunicação & Sociedade**, [s.l.], v. 32, n. 54, p.5-29, 31 dez. 2010. Instituto Metodista de Ensino Superior. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15603/2175-7755/cs.v32n54p5-29>>. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

LIMEIRA, Tania Maria Vidigal. Empreendedor cultural: Perfil e formação profissional. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. Anais do IV ENECULT. Salvador: Bahia, 2008. p. 1 - 15. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14310.pdf>>. Acesso em: 25 de setembro de 2019.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves., Prática e estilo de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

MACIEL, Suely. História oral e as fronteiras com o jornalismo: A possibilidade metodológica e proposta de um novo fazer. **PJ:br: Jornalismo Brasileiro**, São Paulo, n. 8, 2007. Universidade de

São Paulo. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos8_b.htm>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

MARCÍLIO, Maria Luiza. **Caiçara: Terra e População**. 2. Ed. São Paulo: Edusp, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Globalização Comunicacional e Transformação Cultural**. Rio de Janeiro: ABDR Editora Afiliada, 2003.

MATA, Jhonatan Alves Pereira. Políticas do afeto e performance do gosto: sobre o conceito de “amador” no audiovisual. **Revista Vozes & Diálogo**. Itajaí, v. 15, n. 02, jul/dez. 2016. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/8780>> Acesso em: 11 de junho de 2016.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Santos, o porto do café: cidade, cotidiano e trabalho. **Estudos Ibero-americanos**, [s.l.], v. 30, n. 2, p.9-26, 31 dez. 2004. EDIPUCRS. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1980-864x.2004.2.1313>> <http://dx.doi.org/10.15603/2175-7755/cs.v32n54p5-29>>. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Do público para o privado: Redefinindo espaços e atividades femininas (1890-1930). **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 4, p.97-115, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1764>> Acesso em: 11 de junho de 2018.

MCQUAIL, Denis. **Atuação da mídia: comunicação de massa e interesse público**. Porto Alegre: Ed. Penso, 2012.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2007.

MIGUEZ, Paulo. Economia criativa: uma discussão preliminar. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. **Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2007. p. 1-258. (Coleção Cult). Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/37636609/Teorias_e_politicas_da_cultura.pdf?response-content-

disposition=inline%3B%20filename%3DEstetica_negra_um_olhar_em_desafio.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20190820%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20190820T032101Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=52d3668b0eaaf77e5eb86991b62bbc92c654d43fdb02571219544f24a9625d1d#page=95
>. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Planos Municipais de Cultura – Guia de Elaboração. Dica de leitura em:

<http://www.cultura.gov.br/documents/1099729/1429051/Planos+Municipais+de+Cultura_Guia+de+Elabora%C3%A7%C3%A3o-UFBA_MinC-FINAL.compressed.pdf/a783192a-ee13-429d-924f-86368fb77486> Acesso em: 11 de junho de 2018.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira** – Cultura Brasileira e Indústria Cultural. Porto Alegre: Editora Brasiliense. 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

PERALTA, Elsa. Abordagens Teóricas ao Estudo da Memória Social: uma resenha criativa. **Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa**. Portugal, 2007. Disponível em: <[http://www.fcsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-memoria/ArtPDF/02_Elsa_Peralta \[1\].pdf](http://www.fcsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-memoria/ArtPDF/02_Elsa_Peralta%20[1].pdf)> Acesso em: 15 de setembro de 2017.

PERAZZO, Priscila Ferreira. Dossiê Narrativas Oraís de História de Vida. **Revista Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 16, n. 30 (121-131) jan-abr 2015. Disponível em: <[file:///C:/Users/compaq/Downloads/2754-9920-2-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/compaq/Downloads/2754-9920-2-PB%20(1).pdf)> Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

PEREIRA, Cláudia; BARROS, Carla. Cariocas não gostam de dias nublados: comunicação, consumo e lifestyle no discurso da FARM. **Revista Famecos**, [s.l.], v. 19, n. 3, p.839-854, 2 jan. 2013. EDIPUCRS. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2012.3.12904>>. Acesso em: 12 julho de 2018.

PERUZZO, Círcia M. Krohling. Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados e as reelaboraões no setor. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p.46-61, 2009. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/947>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricas**, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: 2 de dezembro de 2018.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricas**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS. Dica de leitura em: <<http://www.santos.sp.gov.br/?q=hotsite/conheca-santos>> Acesso em: 11 de junho de 2018.

PRIMO, Alex. O que há de social nas mídias sociais. Reflexões a partir da teoria ator-rede. **Contemporânea Comunicação e Cultura**, Bahia, v. 10, nº 3, p. 618 – 641. 2012. Dica de leitura em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6800>> Acesso em: 2 de dezembro de 2018.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo Paulista: Vicissitudes de um imaginário. **Revista Usp**, São Paulo, p.78-87, 1992. Disponível em: <<file:///C:/Users/compaq/Downloads/25601-Texto%20do%20artigo-29575-1-10-20120614.pdf>>. Acesso em: 06 de maio de 2019.

RIBEIRO, Elton Vitoriano. Existe um imaginário social secularizado na América Latina? (Is there a secularized social imaginary in Latin America?) - DOI: 10.5752/P.2175-5841.2013v11n29p133. **Horizonte**, [s.l.], v. 11, n. 29, p.133-148, 27 mar. 2013. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. <http://dx.doi.org/10.5752/p.2175-5841.2013v11n29p133>. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2013v11n29p133>>. Acesso em: 26 de março de 2019.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. **Revista Intratextos**, [s.l.], v. 5, n. 1, p.1-20, 15 jul. 2014. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2013.7102>>. Acesso em: 6 de julho de 2018.

ROUCHOU, Joëlle. Entrevista na História Orla e no Jornalismo. In: ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22, 2003, João Pessoa. **Entrevista na História Orla e no Jornalismo**. João Pessoa: Fundação Casa de Rui Barbosa/UniverCidade, 2003. v. 1, p. 1 - 8. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.22/ANPUH.S22.359.pdf>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

RUIZ, Josefa Emília Lopes et al. Os Seis Pilares da Autoestima e a Integração Corpo e Mente. **Directory Of Open Access Journals**, Araraquara, v. 11, p.27-34, 2015. Disponível em: <<https://doaj.org/article/12b66c9ab34640a4b2bf5f4b01e54ddd>>. Acesso em: 21 de maio de 2019.

SANTOS CIDADE CRIATIVA. Cidade criativa. Dica de leitura em: <<http://www.santos.sp.gov.br/?q=hotsite/conheca-santos>> Acesso em: 11 de junho de 2018.

SCHIAVONI, P. M. de B.; MORAES, M. C. B.; CASTRO, A. C. de; SANTOS, J. N. STAKEHOLDERS: PRINCIPAIS ABORDAGENS. **Revista de Ciências da Administração** [en linea] 2013, 15 (Septiembre-Diciembre): [Fecha de consulta: 17 de enero de 2019] Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273530345014>> ISSN 1516-3865.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, p.49-63, 1995. Disponível em: <http://moodle.stoa.usp.br/file.php/967/COMPLEXO_DE_ZE_CARIOCA_Notas_sobre_uma_identicidade_mestica_e_malandra_.pdf>. Acesso em: 23 de maio de 2019.

SILVA, Rosecler. O Manifesto por uma arte revolucionária independente: um breve rastreamento do acontecimento histórico. **Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**, Campinas, p.1-11,

2012. Disponível em:
<https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/7362_Silva_Rosecler.pdf>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho** – Uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede. Petrópolis, RJ: Editora Vozes. 2002.

SOUSA, Mauro Wilton de. O pertencimento ao comum mediático: a identidade em tempos de transição. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [s.l.], v. 37, n. 34, p.31-52, 22 dez. 2010. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68112>>. Acesso em: 17 de junho de 2018.

SOUZA, Gustavo Matiuzzi de. Noções de fronteira na teoria e práxis do regionalismo: uma visão crítica. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, [s.l.], v. 18, n. 2, p.245-261, 7 ago. 2018. EDIPUCRS. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2017.3.31575>>. Acesso em: 23 de maio de 2019.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. **A "Moscuzinha" Brasileira: Cenários e Personagens do Cotidiano Operário de Santos (1930-1954)**. São Paulo: Editora Humanitas, 2007. 262 p. (Coleção: Histórias da Repressão e da Resistência Vol. 6).

TAYLOR, C. **As fontes do self: a construção da identidade moderna**. São Paulo: Loyola, 1997.

TAYLOR, C. **Uma era secular**. São Leopoldo: Unisinos, 2016.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **A democracia na América**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ULHÔA, Joel Pimentel de. Cidadania. **Philosophos - Revista de Filosofia**, [s.l.], v. 5, n. 2, p.49-68, 5 set. 2010. Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5216/phi.v5i2.11338>>. Acesso em: 13 de maio de 2018.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Brasilidade Verde-Amarela: Nacionalismo e Regionalismo Paulista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:tbOHM6qcJ0gJ:www.casaruibarbosa.g>

ov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_MonicaVeloso_Brasilidade_verde_amarela.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

Acesso em: 11 de junho de 2018.

VENÂNCIO, Paula. **A Cena do Subúrbio**: O teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC paulista (1961-1990). 2012. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação, Pró-Reitoria de Pós-graduação e Pesquisa, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2012. Disponível em: <http://repositorio.uscs.edu.br/bitstream/123456789/271/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Completa_PMC2012_Paula%20Ven%C3%A2ncio.pdf> Acesso em: 2 de dezembro 2018.

FONTES ORAIS

Entrevista com Valdir Alvarenga realizada por Márcio Bernardino. Santos, 15 de janeiro de 2019. Acervo pessoal de Márcio Bernardino.

Entrevista com Alessandro Atanes realizada por Márcio Bernardino. Santos, de 26 de março de 2019. Acervo pessoal de Márcio Bernardino.

Entrevista com Fernando Negrão realizada por Márcio Bernardino. Santos, 26 de março de 2019. Acervo pessoal de Márcio Bernardino.

Entrevista com André Azenha realizada por Márcio Bernardino. Santos, 28 de março de 2019. Acervo pessoal de Márcio Bernardino.

Entrevista com Kennedy Lui realizada por Márcio Bernardino. Santos, 17 de abril de 2019. Acervo pessoal de Márcio Bernardino.

Entrevista com Pedro Norato realizada por Márcio Bernardino. Santos, 19 de abril de 2019. Acervo pessoal de Márcio Bernardino.

Entrevista com Karla Lacerda realizada por Márcio Bernardino. Santos, 19 de abril de 2019. Acervo pessoal de Márcio Bernardino.

Entrevista com Marcelo Cirino realizada por Márcio Bernardino. Santos, 30 de abril de 2019. Acervo pessoal de Márcio Bernardino.

Entrevista com Manoel Herzog realizada por Márcio Bernardino. Santos, 16 de maio de 2019. Acervo Pessoal de Márcio Bernardino.