

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**A PAISAGEM SONORA DA ILHA DOS VALADARES:  
PERCEPÇÃO E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO**

**Dissertação de Mestrado**

**MARCOS ALBERTO TORRES**

**CURITIBA  
2009**

**MARCOS ALBERTO TORRES**

**A PAISAGEM SONORA DA ILHA DOS VALADARES: PERCEÇÃO E  
MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Salete Kozel

**CURITIBA  
2009**



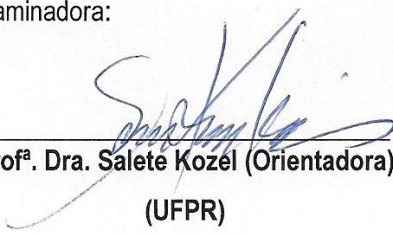
## PARECER

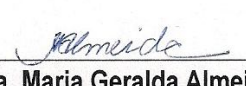
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Geografia reuniram-se para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado, apresentada pelo candidato **MARCOS ALBERTO TORRES**, intitulada: “**A PAISAGEM SONORA DA ILHA DOS VALADARES: PERCEPÇÃO E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO**”, para obtenção do grau de **Mestre** em Geografia, do Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná Área de Concentração **Espaço, Sociedade e Ambiente**, Linha de Pesquisa **Território, Cultura e Representação**.


Após haver analisado o referido trabalho e argüido o candidato, são de parecer pela **APROVAÇÃO** da Dissertação com menção **DISTINÇÃO e LOUVOR**.

Curitiba, 06 de maio de 2009.

Nome e assinatura da Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Dra. Saleté Kozél (Orientadora)  
(UFPR)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Dra. Maria Geralda Almeida  
(UFG)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Sylvio Fausto Gil Filho  
(UFPR)

*Poucas palavras  
Soltas ao vento  
Encontrarão um ouvido atento?*

*(Alessandro Haiduke, 2006)*

Ao amor da Carol e  
à alegria da Alice  
em minha vida.

## AGRADECIMENTOS

À Deus, pela vida, e por me presentear no decorrer dela com pessoas maravilhosas que surgem a cada instante.

À Carolina Batista Israel, que abriu mão de noites de sono para estar ao meu lado. Meu agradecimento e amor pelo que és.

À professora Salete, que em mais essa trajetória mostrou-se uma verdadeira geógrafa humana. Pelo carinho e atenção, e por ser a terceira avó querida da minha filha Alice, meu muito obrigado!

Aos professores da Pós-graduação em Geografia da UFPR, que apresentaram autores, pensamentos e contrapontos para repensarmos nossas caminhadas. Em especial aos professores Wolf Dietrich Sahr, por me apresentar alguns dos até então desconhecidos geógrafos do mundo dos sons; ao professor Sylvio Fausto Gil Filho, por compartilhar Cassirer; ao professor Francisco de Assis Mendonça, pelas contribuições epistemológicas; e ao professor Luis Lopes Diniz Filho, que contribui polemicamente e grandemente para “as epistemologias e metodologias” geográficas.

Ao Zem, o cara que cobra escanteio e corre pra fazer o gol. E o faz! Meu muito obrigado pela força!

À Maria Luiza Torres, incentivadora, guerreira e mãe, que me possibilitou caminhar e me deu a família mais maravilhosa do mundo: Karen, Renato, Lenir, Willian. Junto destes, os sobrinhos lindos que me forneceram os abraços e os sorrisos nos momentos exatos: Matheus e Aninha. À Camila Carpanezzi, não apenas por ser a mãe do Matheus e a mulher que torna a vida de meu irmão mais feliz, mas pelas conversas e por me ajudar a encontrar o problema quando este tentava fugir de mim.

À Francisco e Dilcea: sempre prestativos, e pais da mulher mais linda e importante da minha vida. Junto com eles, Carla Israel, grande cunhada, tia e amiga.

Ao imortal Dramatizageo, que contribuiu para uma Geografia cheia de vida e encantos, recheado de pessoas lindas e queridas: Camila Jorge, pela carinho constante e pelo primeiro empurrão para que eu mergulhasse no mundo das paisagens sonoras; André Frotá, nosso diplomata, pelas conversas sobre o tudo e o nada; Leandro Bamberg, pelo apoio e pelas risadas; Helena Lisboa, a marxista de plantão, pelo compartilhamento dos momentos decisivos; Pollyana Aguiar Fonseca, pela serenidade. A todos do dramatizageo, por fazerem parte da minha vida!

Aos geógrafos e educadores, que encantam o Brasil e compartilham conosco das idéias, reflexões e pensamentos geográficos: Wilson Galvão, Marcelo Smaniotto, Daniel Stefenon e Márcio Ribeiro. A este último em especial, meu muito obrigado pelo incentivo e pela força que deste para que este trabalho se concretizasse!

Aos “hermanos” que encaminharam meus primeiros passos ao mundo dos sons: Barna, Atair, Rose, Nilson, Jô, Márcio, Anderson, Luciano, Valter, Juliano.

Aos amigos da editora, que superaram a condição de colegas, e compartilham não apenas dos momentos de trabalho, mas da vida: Paulo Sanfelice, Jussara Misael, Jailson Pacheco, Walfrido Oliveira, Marcos Aurélio Pereira, Daniela Sousa, Marcelo Valério, Robson Lima, Carla Tosatto, Isabel Lombardi, Anvimar Gasparetto, Carlos Wiens, Davi Marangon, Luciana Rodrigues, Deyse Campos, Patrícia Talhari, Rossana Cardoso.

Aos amigos que relativizaram as distâncias e o tempo, e estão sempre perto: Zaia, Ariel, Kishimoto, Rafinha Dalbem, Flavia Kurunczi, Suliane Eichel, Isabella Braga, Roberto Pompeu, Thais Lorenzatto.

À CUCO – Associação de Cultura e Comunicação, que nasceu da preocupação de devolver os sons do povo ao povo.

A todos os amigos, que mesmo não mencionados, contribuíram e contribuem para que a geografia da vida seja cada dia mais completa.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	<b>ix</b>
<b>RESUMO</b> .....	<b>x</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>xi</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
ATRAVESSANDO AS ÁGUAS: A ILHA DOS VALADARES.....	15
<b>1 GEOGRAFIA CULTURAL: DA PAISAGEM SONORA À COMPREENSÃO DA CULTURA</b> .....	<b>24</b>
1.1 UM EXCURSO SOBRE A GEOGRAFIA HUMANISTA-CULTURAL.....	25
1.2 PERCEPÇÃO, MEMÓRIA E LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO SIMBÓLICO.....	28
1.3 O CONCEITO DE PAISAGEM NA GEOGRAFIA .....	38
1.4 OS LUGARES E OS SONS: A PAISAGEM SONORA .....	43
1.5 MÚSICA DA/NA PAISAGEM SONORA: ELEMENTOS DA PAISAGEM, ELEMENTOS CULTURAIS.....	53
<b>2 A ILHA DOS VALADARES PELOS SEUS MESTRES</b> .....	<b>59</b>
2.1 UM MERGULHO NAS ÁGUAS DAS “ILHAS PARTICULARES”: OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	59
2.1.1 O contato.....	63
2.1.2 As entrevistas: primeiro momento .....	70
2.1.3 As entrevistas: segundo momento.....	80
2.2 AS MEMÓRIAS E O UNIVERSO SIMBÓLICO: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ENTREVISTAS.....	104
2.3 OS MAPAS DAS ILHAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS MAPAS MENTAIS .....	109
2.3.1 A metodologia Kozel na interpretação dos mapas mentais .....	115
2.4 DE ONDE VEM ESSE BARULHO?: A PAISAGEM SONORA E A CULTURA CAIÇARA.....	122
<b>DE VOLTA AO CONTINENTE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES</b> .....	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>133</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>137</b>



## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Mapa conceitual da pesquisa.....	15
Figura 02 – Localização da Ilha dos Valares em relação à cidade de Paranaguá .....	16
Figura 03 – Entrada da ponte para a Ilha dos Valadares .....	18
Figura 04 – Barcos no Rio Itiberê, entre a Ilha dos Valadares e Paranaguá.....	19
Figura 05 – Círculo Funcional no pensamento Cassireriano .....	34
Figura 06 – Espaço abstrato concebido.....	35
Figura 07 – A ponte e as ondas sonoras advindas da cidade .....	47
Figura 08 – Mapa conceitual: Universo simbólico caiçara .....	105
Figura 09 – Representação 01 de Guaraqueçaba. Eugênio dos Santos .....	111
Figura 10 – Representação 01 da Ilha dos Valadares. Eugênio dos Santos.....	111
Figura 11 – Representação 01 da Vila Fátima. Nemésio Costa .....	111
Figura 12 – Representação 01 da Ilha dos Valadares. Nemésio Costa.....	111
Figura 13 – Representação 01 do Borrachudo. Gerônimo dos Santos.....	112
Figura 14 – Representação 01 da Ilha dos Valadares. Gerônimo dos Santos .....	112
Figura 15 – Representação 01 da cidade de Paranaguá. Eloir Paulo Ribeiro de Jesus.....	112
Figura 16 – Representação 01 da Ilha dos Valadares. Eloir Paulo Ribeiro de Jesus .....	112
Figura 17 – Representação 01 da Ilha dos Valadares. Romão Costa .....	112
Figura 18 – Representação 02 da cidade de Paranaguá. Eloir Paulo Ribeiro de Jesus.....	113
Figura 19 – Representação 02 do Borrachudo. Gerônimo dos Santos.....	113
Figura 20 – Representação 02 da Vila Fátima. Nemésio Costa .....	113
Figura 21 – Representação 02 da Ilha dos Valadares. Romão Costa .....	114
Figura 22 – Representação 02 da Ilha dos Valadares. Eloir Paulo Ribeiro de Jesus .....	114
Figura 23 – Representação 02 da Ilha dos Valadares. Gerônimo dos Santos .....	114
Figura 24 – Representação 02 da Ilha dos Valadares. Nemésio Costa .....	114
Figura 25 – Mapa conceitual da paisagem sonora caiçara.....	127

## RESUMO

As águas separam a Ilha dos Valadares da cidade de Paranaguá, que apesar da proximidade – cerca de 400 metros do centro urbano – e mesmo havendo uma ponte que as conecta, possuem características diferentes na paisagem. Destaque para a paisagem sonora, marcante na ilha por ser mais próxima do natural, e por conter o fandango. O fandango, manifestação da cultura caiçara que tem na Ilha dos Valadares a presença do maior número de mestres e tocadores do Estado do Paraná, apresenta-se como importante elemento para pensar a cultura e a geografia do lugar. Os bailes de fandango envolvem homens e mulheres, que dançam e se divertem juntos, repetindo o que aprenderam com seus pais. Entre os fandangueiros que habitam Valadares, encontram-se pessoas de diferentes locais de origem. A presente pesquisa contou com cinco fandangueiros, sendo três oriundos de outras ilhas do litoral paranaense, um da cidade de Paranaguá, e um da própria ilha estudada. Dessa forma, este trabalho buscará desvendar, através das percepções e memórias de cinco fandangueiros moradores da Ilha dos Valadares, quais são os elementos componentes do universo simbólico acerca do lugar onde vivem.

**Palavras-chave:** paisagem sonora; fandango; percepção; memória.

## ABSTRACT

Waters divide Ilha dos Valadares and the city of Paranaguá which, despite the proximity - about 400 meters from the urban Center - and the bridge that link them both, have different landscapes. Distinctive to the soundscape, outstanding in the island for being closer to the natural, and for containing the “fandango“. The “fandango”, manifestation of the “caiçara” culture which has in Valadares island the major number of masters and players in the state of Paraná, presents itself as an important element to think the culture and the geography of this location. The fandango dance involves men and women that dance and enjoy themselves together, repeating what they learned from their parents. Among the fandango performers that live in Valadares, there are people from different locations. The present work has counted on five fandango performers, being three of them from other islands in Paraná, one of them from Paranaguá city, and one from the island in question. This work will aim to reveal, through the perception and memories of these five fandango performers inhabitants of Valadares islands, which are the elements that compose the symbolic universe around the place they live.

**Key words:** soundscape; fandango; perception; memory.

## INTRODUÇÃO

*Há música na vida cotidiana, até mesmo em lugares onde não é explícita. Há música nas ondas que se quebram na praia, nas gaivotas que gritam por cima do estrondo. O oxigênio alimenta as nossas células por meio do sangue bombeado pelo nosso próprio relógio cardíaco que marca nossos ritmos como um metrônomo. O vento conduz, ao soprar, um conjunto de percussão formado por folhas, árvores balançando e galhos quebrando. As estrelas traçam padrões no céu noturno, de forma tão complexa e interdependente quanto as harmonias da quinta sinfonia de Mahler.*  
(LEVITIN, D. *Em busca da mente musical*. 2006, p. 43)

Os lugares estão repletos de sons. Certos sons apresentam-se cotidianamente, outros em determinadas épocas do ano. Alguns aparecem apenas à luz do dia, outros quando a noite chega. Os sons das pessoas indo ao trabalho, caminhando ou em seus automóveis, conversando ou em silêncio. Os sons das músicas tocadas ao vivo nos bares, as pessoas se divertindo, os sons noturnos das ruas de um bairro residencial. Os sons da cidade nas vésperas do Natal, no período de carnaval, na páscoa. Todos esses são alguns exemplos da presença dos sons em diferentes períodos de tempo. Pode-se dizer, diante do exposto, que os sons marcam diferentes tempos, assim como marcam também os lugares.

Cada lugar possui uma identidade sonora. Uma cidade pode ser mais barulhenta que outra. Atribui-se a isso fatores como a quantidade de automóveis nas ruas, quantidade e qualidade dos sons produzidos como os advindos da construção civil e dos vendedores ambulantes; ou ainda os (re)produzidos das propagandas comerciais de lojas ou vendedores que dispõem de gravações, que divulgam seus produtos através de alto-falantes. Há ainda lugares onde os sons naturais se fazem mais presente. A estada numa casa no campo, por exemplo, pode render uma maior apreciação dos sons dos pássaros, de um rio, do vento.

Quando um lugar é pensado através da sua cultura, mais características são atribuídas à sua identidade. A cultura, definida por Claval como “a soma dos comportamentos, dos saberes, das técnicas, dos conhecimentos e dos valores acumulados pelos indivíduos durante suas vidas e, pelo conjunto dos grupos de que fazem parte” (CLAVAL, 2001, p. 63), imprime na paisagem suas marcas, ao passo que traz em si as marcas da paisagem. Dessa forma, a paisagem sonora apresenta-se à Geografia como

importante campo de estudo.

A paisagem sonora pensada no contexto cultural deve levar em conta a diversidade de sons presentes num lugar, e a relação destes com a cultura e com o lugar. É na paisagem sonora que estão, além dos sons artificiais produzidos pelas máquinas e motores, as línguas, os sotaques e as gírias, e as músicas. Estes elementos são produtos e produtores da paisagem sonora.

Sendo a paisagem sonora a soma dos sons de um lugar, e entendendo que “os lugares afetam as pessoas, e as pessoas os criam ou os mudam” (CARNEY, 2007, p. 124), a paisagem sonora apresenta-se à Geografia com diferentes possibilidades de estudo, desde as variações espaciais dos ruídos (ROULIER, 1999, p. 06), a questão ambiental da poluição sonora, as “heterotopias sonoras” – ou as diferenças entre os lugares com base nos sons –, ou ainda uma “topofilia sonora” – ou a relação de pertencimento a um lugar com base na sonoridade do mesmo.

O presente trabalho objetiva analisar a relação entre a cultura caiçara da Ilha dos Valadares e sua paisagem sonora, e como esta participa da construção do espaço local. Para tanto fará uso de uma abordagem humanista-cultural que, com uso de entrevistas semi-estruturadas e construção de mapas mentais pelos entrevistados, buscará trazer à tona elementos do universo simbólico dos seus moradores, baseando-se na percepção e na memória de cada um.

No início da pesquisa, seis tocadores de fandango moradores da Ilha dos Valadares, foram escolhidos para compor a pesquisa. No entanto, por problemas de saúde, um dos escolhidos recusou-se a participar, e com isso a pesquisa passou a contar com o número de cinco tocadores de fandango. A escolha deu-se pelo fato de o fandango ser uma manifestação cultural dos povos caiçaras do litoral paranaense, e por ser a Ilha dos Valadares um dos lugares onde vive um grande número de fandangueiros, segundo informações do projeto Museu Vivo do Fandango<sup>1</sup>. Por estarem em contato direto com a

---

<sup>1</sup> O Museu Vivo do Fandango é um projeto da Associação Cultural Caburé, que consistiu em registrar o fandango dos municípios de Paranaguá, Morretes, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape, o que resultou em um livro, com textos e fotos sobre o fandango e os fandangueiros dessas regiões, e a gravação de um CD duplo. Como resultado teve ainda a divulgação de um circuito de visitação e a elaboração de um site do projeto, com informações sobre o fandango, os fandangueiros e a cultura caiçara. Ao todo duzentos e oitenta e dois fandangueiros participaram do projeto.

manutenção da cultura, da mesma forma que estão envolvidos com o universo sonoro da música, pressupõe-se que os tocadores tenham uma maior percepção da paisagem sonora. Os tocadores selecionados para a pesquisa foram: Gerônimo dos Santos e Nemésio Costa, do grupo Pés de Ouro; Eloir Paulo Ribeiro de Jesus (conhecido como Pôro), da Associação Mandicuéra de Cultura Popular; Mestre Eugênio, que por problemas de saúde não toca mais, mas que já iniciou vários tocadores na arte do fandango; e Romão Costa, fundador do Grupo Folclórico Mestre Romão. Dessa forma serão contemplados três dos grupos de fandango presentes na Ilha. As fotos dos fandangueiros participantes da pesquisa encontram-se no Anexo 01.

A presente dissertação está composta de um capítulo que apresenta nossas discussões teóricas (capítulo 1), e um capítulo dedicado ao trabalho e coleta de dados em campo, e análise dos mesmos (capítulo 2). A figura 01 apresenta o mapa conceitual sobre o qual está estruturada nossa pesquisa.

O capítulo 1 traz subsídios para pensar a cultura e a paisagem sonora da Ilha dos Valadares, situando a pesquisa dentro de uma abordagem Humanista-Cultural na Geografia, e para tanto faz uma revisão de suas bases e apresenta alguns dos principais trabalhos sob essa perspectiva.

Na busca da compreensão das relações estabelecidas entre paisagem, paisagem sonora e cultura, a presente pesquisa fez uso do pensamento de Ernst Cassirer, para o qual o homem vive em um universo simbólico composto pela linguagem, pelo mito, pela arte e pela religião (CASSIRER, 1994). Dentro dessa perspectiva os conceitos de percepção, memória e linguagem são apresentados, confluindo para a inserção das discussões acerca da paisagem sonora. Ainda é discutido nesse capítulo o conceito de paisagem na Geografia, de modo a mostrar a relevância de estudos que considerem a paisagem para além do seu aspecto visual. Como componente da paisagem sonora, a música em suas possibilidades dentro do estudo geográfico soma-se à temática deste capítulo.

No capítulo 2 são apresentadas as metodologias adotadas para a pesquisa de campo e análise do material, bem como os resultados dessa análise.

Contudo, faz-se necessário atravessar as águas e lançar um primeiro olhar sobre a Ilha dos Valadares.



Figura 01 – Mapa conceitual da pesquisa  
Organizado por Marcos Torres, 2009

## ATRAVESSANDO AS ÁGUAS: A ILHA DOS VALADARES

*O capitão tornou a ler o cartão do rei, depois perguntou, Poderás me dizer para que queres o barco, Para ir à procura da ilha desconhecida, Já não há ilhas desconhecidas, O mesmo me disse o rei, O que ele sabe de ilhas, aprendeu-o comigo, É estranho que tu, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcamos nelas...*  
(SARAMAGO, *O conto da Ilha desconhecida*, 1998, p.27)

Ilha dos Valadares, município de Paranaguá – Paraná. Para apresentar esse lugar, *lòcus* da presente pesquisa, será utilizada, figurativamente, uma linguagem com escala geográfica pequena<sup>2</sup>, que mostrará a ilha como um todo, porém com poucos detalhes, como se a ilha estivesse sendo mostrada num mapa ou imagem de satélite, ou ainda, utilizando recursos cartográficos atuais, como uma imagem virtual desse espaço na tela de um computador por meio de softwares facilmente encontrados na Internet, que permitem a visualização de imagens de satélite

<sup>2</sup> Entende-se que na escala geográfica: quanto maior a escala, menor a área representada, porém com riqueza de detalhes; quanto menor a escala, maior a área representada, porém com menos detalhes.

de qualquer parte do planeta com boas resoluções – e que estão cada vez mais popularizados – de modo que a ilha possa ser vista por inteiro, com parâmetros para pensá-la no contexto em que se insere: sua proximidade com o centro urbano de Paranaguá e com outras ilhas do Estado do Paraná e de São Paulo (Figura 02). Esta apresentação trará à luz o lugar e os motivos que levaram tal pesquisa a acontecer. Nos capítulos que seguem pretende-se ampliar esta escala, ressaltando os detalhes do lugar e aprofundando os motivos e as bases teóricas utilizadas, sempre na busca da compreensão da construção do espaço e da cultura presentes na Ilha dos Valadares, na tentativa de responder a seguinte pergunta: há uma influência da paisagem sonora na cultura do ilhéu habitante de Valadares?

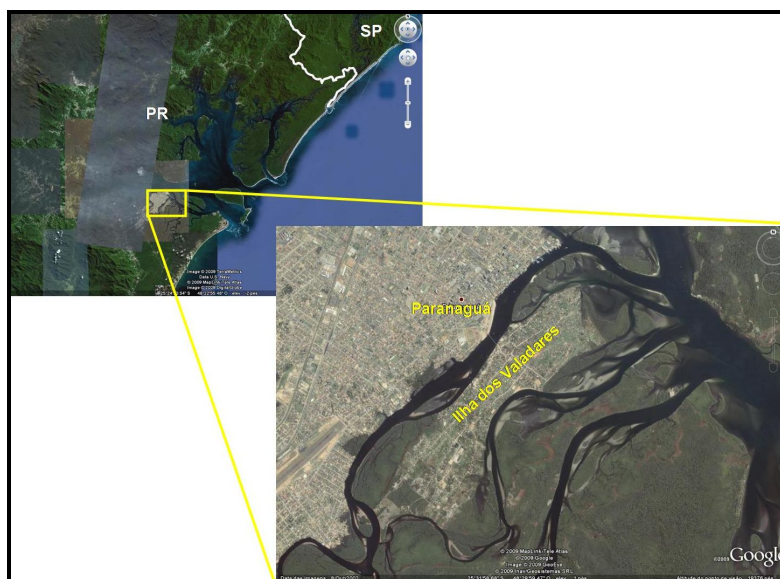


Figura 02 – Localização da Ilha dos Valares em relação à cidade de Paranaguá  
 Fonte: Google Earth. Organização: Marcos Torres, 2009.

O município de Paranaguá traz as marcas da história do Brasil, da mistura das tribos indígenas carijós que habitavam a região com os europeus que lá chegaram por volta de 1578, o que foi relatado por Antonio Vieira dos Santos, em obra originalmente datada de 1850:

Os povos de Cananéia, originários daqueles estrangeiros europeus que, no ano de 1501, ali foram degradados, tendo crescido a sua população, se animaram a embarcar em pirogas ou canoas, e saindo pela barra afora, costeando as praias de Ararapira e Superagüi, entraram pela barra adentro das



formosas baías de Paranaguá, e admirados de ver em derredor delas, muitas habitações de índios Carijó e receosos talvez de que lhes fizessem alguma traição, foram em direitura à ilha da Cotinga, para o lado do furado que a divide da ilha Rasa, onde principiaram a fazer suas habitações talvez por ser uma ilha circulada de mar, defensável e de mais seguro asilo, se porventura os Carijó lhes quisessem fazer alguma emboscada, mas ou porque trouxessem alguns índios domesticados e lhe servissem de intérpretes e medianeiros, ou os tivessem angariado por dádivas, agrados e boas maneiras, chamando-os assim à boa paz e amizade, e havendo-se amado fraternalmente uns com outros, se animaram estes colonos passar à terra firme, na costeira direita da baía, a que hoje chamam barra do sul, investigando a navegação dos rios dos Almeidas, Correias e Guaraguaçu, até suas nascentes, e nas margens destes descobriram abundantes minas de ouro, que depois foram conhecidas pelo nome – Minas de Paranaguá – inclusive outras que se descobriram em diversos rios e lugares dos contornos, porque é constante que antes do ano de 1578, já há muito tempo se trabalhavam nestas minas. (SANTOS, 2001, p. 18, 19)

Conforme os registros datados de 1967 de Aníbal Ribeiro Filho, a formação do povoado em Paranaguá (“Pernogoá”, conforme denominou o autor) foi facilitada pela natureza pacífica dos carijós, e está datada do ano de 1575:

1575 – Povoado de Pernogoá: Conhecida a região e a natureza pacífica dos índios carijós, habitantes do continente, fixaram-se os povoadores nas margens da baía, junto à embocadura do rio Taquaré (hoje Itiberê), por um período provável até 1600, organizando um povoado na margem esquerda do citado rio. A ampla bacia hidrográfica, as densas florestas, as terras férteis e o clima propício, ofereciam melhores e maiores condições de subsistência. (RIBEIRO FILHO, 1967, p. 96)

Evidências da mistura dos povos europeus com os índios carijós que habitavam a região são encontradas nas comunidades tradicionais do município, tanto na arquitetura quanto no modo de vida e nas memórias dos moradores das diferentes localidades do município de Paranaguá.

Para chegar até a cidade de Paranaguá hoje, pode-se fazer uso de automóveis, ônibus, trem e, até mesmo, navios, dependendo do local da partida. Já para chegar à Ilha dos Valadares<sup>3</sup>, pertencente ao município de

---

<sup>3</sup> Conforme o livro “Histórias, Crônicas e Lendas” de Vicente Nascimento Júnior, a Ilha dos Valadares possui este nome por ter sido propriedade da família Valadares, comerciantes que mantinham na ilha um entreposto de escravos.

Paranaguá<sup>4</sup>, deve-se abrir mão dos meios de transporte citados, e optar entre atravessar a ponte que a liga à cidade a pé, de bicicleta ou motocicleta (Figura 03), ou ainda de barco, com os barqueiros e pescadores da região (Figura 04), sendo que até a década de 1990, este era o único meio de se chegar lá. Apesar da largura da ponte possibilitar a passagem de automóveis, a entrada de carros na ilha é proibida, visto que a estrutura da ponte não suporta um tráfego intenso de veículos, o que restringe seu uso para pedestres, e abre exceção para os serviços de utilidade pública, como veículos oficiais, ambulâncias, carros da polícia, entre outros.



Figura 03 – Entrada da ponte para a Ilha dos Valadares  
Foto: Marcos Torres, 2009

---

<sup>4</sup> As terras da Ilha dos Valadares pertencem ao Patrimônio da União, e está classificada pela Prefeitura de Paranaguá como um *aglomerado rural*. Contudo tem se intensificado as negociações pela municipalização da ilha por estar situada dentro dos limites políticos do município de Paranaguá.



Figura 04 – Barcos no Rio Itiberê, entre a Ilha dos Valadares e Paranaguá  
Foto: Marcos Torres, 2009.

Independente do meio utilizado, a travessia pode render a sensação de “volta no tempo”, e observar a organização do espaço, a ausência de automóveis e seus ruídos, as pessoas caminhando e conversando, concede ao lugar a impressão de que ali “o tempo demora mais a passar”.

Com uma área de 2,8 km<sup>2</sup> e onde habitam por volta de vinte e duas mil pessoas, a Ilha dos Valadares limita-se ao sul com o canal do Cidrão, a leste com o Rio dos Correias e a oeste com o Rio Itiberê. São as águas que a separam da cidade de Paranaguá<sup>5</sup>. Apesar da proximidade – cerca de 400 metros do centro urbano –, esses lugares possuem características diferentes na composição da paisagem. O que nos interessa aqui é a paisagem sonora, marcante na ilha por apresentar-se mais próxima do natural. De acordo com Schafer (2001, p. 48), “cada paisagem sonora natural tem seu próprio som peculiar, e com frequência esses sons são tão originais que constituem marcos sonoros”. Ao adentrar a Ilha dos Valadares e afastar-se da cidade de

---

<sup>5</sup> Segundo Martins (2005), antigamente Valadares não era uma ilha, mas sim um cabo ligado ao continente por um istmo. Devido a um corte feito pelos mineradores e sitiantes na cabeceira dos rios dos Correias e dos Almeidas para abreviar as distâncias, tornou-se uma ilha.

Paranaguá, os sons característicos da área urbana (automóveis, motocicletas, aparelhos de som, propagandas, etc.) vão dando lugar aos sons dos pássaros, das águas, do manguê, das pessoas conversando, das crianças brincando, dos cachorros latindo, etc. Misturando-se a esta paisagem, é comum ouvir em certas localidades da ilha algum mestre<sup>6</sup> tocando ou afinando sua rabeca ou viola, instrumentos utilizados no fandango.

O fandango é uma manifestação cultural tradicional dos habitantes do litoral paranaense e paulista. Para Gramani e Corrêa “o fandango é uma manifestação cultural popular que reúne dança e música e possui regras estéticas definidas. Em cada localidade, entretanto, existem características específicas, criando assim uma realidade artística rica e variada” (GRAMANI e CORRÊA, 2006, p. 21).

A palavra fandango<sup>7</sup>, segundo Inami Custódio Pinto (2006, p.98), “é de origem espanhola e significa um baile ruidoso acompanhado por viola”. Para ele, o fandango foi trazido ao Brasil pelos colonizadores, mas modificou-se com o passar do tempo, adquirindo características próprias no litoral paranaense.

Não sei de nenhuma outra manifestação que, sob essa denominação, se pareça com o fandango em ocorrência em toda a faixa litorânea paranaense, nas ilhas e logo ao pé da serra, em Morretes e Porto de Cima. Por isso, considero o fandango manifestação paranaense. (PINTO, 2006, p. 98)

Para este autor, o fandango que se manifesta em outros estados do Brasil diferem do paranaense, visto que se apresentam com outras formas<sup>8</sup>. Como exemplo, ele cita que o fandango acontece

(...) nas regiões Norte e Nordeste, sob a forma de autos nos quais a música e a dança têm menos importância, pois vale mais a parte dramatizada, como as cheganças: chegança de mouros, chegança de marujos, marujada, barca, nau catarineta. Em outros, denominam-se gafieira, bate-coxas, baile de mistura, e principalmente no Rio Grande do Sul trata-se de

---

<sup>6</sup> São considerados mestres os músicos mais velhos e experientes, que dominam não só o instrumento musical, como também os valores presentes na cultura. No capítulo 2 esse assunto será novamente abordado por cada mestre envolvido na pesquisa.

<sup>7</sup> Há indícios de que a palavra fandango seja de origem africana, e tenha como significado a reunião de pessoas para batucar, dançar e festejar. Informações a este respeito podem ser encontradas em Lopes (2003).

<sup>8</sup> A pesquisa de Inami Custódio Pinto sobre o fandango, teve início no ano de 1952. Entretanto, registros como os realizados pelo projeto Museu Vivo do Fandango mostram que o fandango, com as mesmas formas que o que acontece no litoral paranaense, ocorrem também em localidades do litoral do Estado de São Paulo.

um baile comum que inclui vários ritmos: xotes, vanerão, rancheira, bugiu, etc., e uma ou outra vez dançam em conjunto uma dessas marcas de fandango, que, embora tenham os mesmos nomes de algumas marcas integradas no fandango paranaense, diferem quase que completamente e têm como características principais o pateio, feito com botas de couro, o sarandeio das prendas, e o bater de palmas, que lembram as danças românticas de Espanha e Portugal. (PINTO, 2006, p. 98)

Os instrumentos utilizados nos fandangos da Ilha dos Valadares são:

- Viola: confeccionada de caxeta, com o tampo em cedro, imbuia ou canela. Possui onze cordas, sendo cinco cordas duplas e meia corda denominada turina;
- Rabeca: feita de caxeta, imbuia, cedro ou coroba. É semelhante ao violino, porém possui três cordas de arame de aço;
- Adufo: é uma espécie de pandeiro, com uma circunferência de aproximadamente doze polegadas. O aro é feito de caxeta, as platinelas de tampinhas de garrafa e o couro de cotia ou gato do mangue.

Além dos instrumentos, os tamancos também são essenciais nos bailes de fandango, principalmente para a execução das marcas batidas. Juntamente com os tamancos, os tablados de madeira sobre o qual as pessoas dançam e onde os homens batem seus tamancos. As fotos com detalhes dos instrumentos encontram-se no Anexo 02.

A cultura caiçara<sup>9</sup> – como é chamada – é designada àqueles que habitam as regiões litorâneas do Brasil e vivem em contato direto com a natureza, através da pesca e das roças de subsistência. Aos caiçaras tocadores de fandango, o contato com a natureza também ocorre por meio da utilização de madeiras extraídas de árvores nativas – como a caxeta – na construção dos instrumentos musicais. Esta cultura vê, ao longo dos anos, as transformações espaciais e políticas que a levam a buscar formas alternativas

---

<sup>9</sup> Segundo Martins (2005), a utilização do termo caiçara é algo recente, e é usado para indicar os indivíduos e comunidades do litoral dos estados do Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo a autora, em muitos trabalhos que utilizam tal terminologia o caiçara é visto como uma variação da cultura caipira. A autora cita ainda a definição de Mussolini, para a qual a cultura caiçara é aquela na qual se configuram comunidades que possuem atividades comunais, estabelecidas por laços de parentesco e com forte caráter de solidariedade. Diegues (2006, p. 15), ao citar Willems, considera a cultura caiçara como parte da cultura crioula ou cabocla, fruto do aporte cultural dos europeus, negros e índios.

de subsistência.

Na década de 1950, quando a comercialização do café e da madeira movimentou o porto de Paranaguá, intensificou-se o movimento migratório em direção a Valadares. A população que habitava lugarejos e ilhas mais distantes do centro urbano, como Guaraqueçaba, Superagüi, Peças, Cotinga, procurou aproximar-se do continente em busca de trabalho (MARTINS, 2006, p. 392). O relato de Inami Custódio Pinto, registrado por Lia Marchi, apresenta a cidade de Paranaguá como um lugar que oferecia mais recursos à população que vivia em comunidades distantes, e que se fixaram na Ilha dos Valadares pela sua proximidade com a cidade.

Em 1950, então você veja, as pessoas vinham de longe, dos lugares mais afastados da civilização pra pegar assistência em Paranaguá, seria capital do litoral, não encontrando o que que eles faziam? 'Ah, vou morrê lá longe, então fico por aqui.' Começaram a ficar na Ilha dos Valadares, coladinho a Paranaguá [...]. (MARCHI, *et al*, 2002, p. 49).

Com isso, Valadares recebeu grande parte da população caiçara de diferentes lugares. A Ilha dos Valadares foi assumida como lugar de moradia pelos que passaram a habitá-la, o que transformou e transforma seu espaço dia a dia. É nesse espaço que se observa hoje um grande número de mestres do fandango, que repercutem a cultura caiçara com seus instrumentos e músicas.

O repasse do fandango, de geração a geração, é feito oralmente, pelos mestres que detêm o conhecimento das técnicas necessárias para tocar os instrumentos, executar as danças, e também as técnicas empregadas na construção dos instrumentos musicais utilizados no fandango.

As músicas trazem em suas letras elementos do cotidiano, das relações humanas e das relações com a natureza. Em Valadares acontece o fandango “bailado”, e o fandango “batido”<sup>10</sup>. Esses dois tipos de fandango diferem por suas “marcas”, que concedem a cada um – bailado e batido – diferentes formas rítmicas.

---

<sup>10</sup> O fandango bailado ainda pode ser visto em outras localidades onde se faz presente a cultura caiçara, já o batido é mais raro. Para haver o batido, é necessário um tablado de madeira, e tamancos apropriados para os homens que dançam. Enquanto os homens “batem” os tamancos, as mulheres conduzem a roda.

O fandango possui uma grande variação de estruturas musicais e coreográficas. Em um baile ou em uma apresentação, várias *modas* ou *marcas*, como os fandangueros chamam as músicas, são tocadas e dançadas. Cada uma delas se diferencia das outras pela temática abordada, pela estrutura rítmica, pela estrutura dos versos e pelos elementos de dança. (GRAMANI, CORRÊA. 2006, p. 21)

A primeira marca batida nos bailes, seguindo a tradição, é o “Anu”. Percebe-se em sua letra a observação da paisagem do lugar onde vive, por parte do caçara:

O anu é passo preto<sup>11</sup>  
e é sereno no voá  
na sombra vos espero  
no sol não posso esperá

A paisagem, dessa forma, é representada por meio da música. A música, por sua vez, tem forte papel na cultura de um povo. Ela serve para reafirmar valores dentro do grupo, e ajuda na associação de suas existências em relação a objetos próximos. O mundo apreendido é cantado e musicalizado. Os valores do grupo são repassados nas canções, assim como suas relações com o meio.

A paisagem sonora fornece ao indivíduo o primeiro contato com os sons. A partir daí e de suas experiências musicais, o músico passará a expressar-se através da organização dos sons para produzir música. É por meio de ensinamentos de mestres e professores de música que o indivíduo recebe as primeiras noções de construção rítmica, de melodia e harmonia. Desse modo a música apresenta-se como um produto cultural, influenciada pela variedade de sons existentes em determinado(s) lugar(es), e compondo parte da paisagem sonora do lugar.

---

<sup>11</sup> Pode-se observar nessa canção o jeito de falar do caçara, que por vezes “corta” as palavras, como o pássaro preto cantado e falado por eles como “passo preto”. O mesmo é verificável nos seus sotaques.

## 1 GEOGRAFIA CULTURAL: DA PAISAGEM SONORA À COMPREENSÃO DA CULTURA

Pensar a cultura do caiçara habitante da Ilha dos Valadares, e como este espaço é por eles concebido e vivido, remete a uma reflexão acerca de suas percepções e memórias, e dos valores erigidos ao longo do tempo. O espaço por eles construído e imaginado tem raízes em suas vivências e experiências. As identidades – que resultam na cultura, mas que são também resultado dela – pautam-se nos valores edificadas no dia-a-dia compartilhado entre os próximos, na troca de informações, na educação, no trabalho e no lazer, e, sobretudo, nas construções simbólicas que permeiam suas vidas. Paul Claval define a cultura como

[...] a soma dos comportamentos, dos saberes, das técnicas, dos conhecimentos e dos valores acumulados pelos indivíduos durante suas vidas e, em uma outra escala, pelo conjunto dos grupos de que fazem parte. A cultura é herança transmitida de uma geração a outra. Ela tem suas raízes num passado longínquo, que mergulha no território onde seus mortos são enterrados e onde seus deuses se manifestam. (CLAVAL, 2001, p. 63)

Cultura e espaço estão diretamente relacionados, e uma constatação desse fato é a de que cada lugar tem expresso na paisagem a cultura do povo que o habita, e ao mesmo tempo, cada habitante traz em si aspectos e valores que remetem ao lugar onde vive. Isso torna pertinente na Geografia os estudos com abordagens que possibilitem a leitura de tais marcas e aspectos.

No Brasil, os trabalhos geográficos que fazem uso de uma abordagem cultural, assim como os trabalhos com abordagem humanista, vêm crescendo desde a década de 1990. Segundo Paul Claval “os geógrafos brasileiros tomaram consciência da virada cultural da Geografia nos anos 1990” (CLAVAL, 2007, p. 09). Uma breve análise sobre essas duas vertentes, assim como apontar as possibilidades da contribuição de ambas (ou da fusão delas) para o trabalho em questão, faz-se necessário.



## 1.1 UM EXCURSO SOBRE A GEOGRAFIA HUMANISTA-CULTURAL

A Geografia Humanista surge, sobretudo, através de estudos que buscaram na psicologia, antropologia, história e filosofia, elementos que ajudassem a pensar o espaço.

Paul Claval (2001, p.52), ao discorrer sobre o crescimento das preocupações humanistas na Geografia, faz referência aos trabalhos de Kirk e Dardel como precursores em pesquisas que abordavam dimensões da realidade humana até então não exploradas. Segundo ele, Willian Kirk no início dos anos 1950 na Grã Bretanha, preocupou-se com o contexto que influía sobre os comportamentos humanos. Na França em 1952, Eric Dardel publicou *O homem e a terra, a natureza da realidade geográfica*<sup>12</sup>, estudo que trouxe suas preocupações de historiador e de sua fé protestante, concomitante com a influência de Heidegger, que transparecem em seu trabalho. Em relação à obra de Dardel, Paul Claval afirma que o autor se preocupava com as questões relacionadas às indagações humanas sobre as razões de sua presença na Terra, uma vez que o ser humano sente a necessidade de dar um sentido à sua existência e ao mundo no qual vive. Para Claval, é a partir desse ponto que os geógrafos devem construir suas análises. (2001, p. 53)

A obra de Dardel chegou até os países de língua inglesa, onde foram lançadas as bases da Geografia Humanista por um grupo de geógrafos que começou utilizar de diversas fontes, para enriquecer a perspectiva geográfica e ampliar o entendimento da condição humana sobre a Terra. Entre os estudantes formados por ele em Toronto no final da década de 1960, destacam-se Edward Relph e Leonard Guelque por serem bastante ativos (CLAVAL, 2001, p. 53).

Os trabalhos de David Lowenthal, na década de 1960, pautados no *behaviorismo*, trouxeram o sentido da valorização da experiência vivida e da imaginação na atividade e no pensamento geográfico, na busca da compreensão do mundo através do comportamento humano. Segundo ele, “todos os tipos de experiências, desde os mais estreitamente ligados com o nosso mundo diário até aqueles que parecem remotamente distanciados, vêm

---

<sup>12</sup> No original: *L'Homme et l'aterre, nature de la réalité géographique.*

juntos compor o nosso quadro individual da realidade” (LOWENTHAL, 1982, p. 141)<sup>13</sup>. Seus estudos foram publicados nos anais da *Association of American Geographers*, juntamente com outros pesquisadores inquietos com a Geografia posta até então.

Em 1971 a irlandesa Anne Buttimer apresentou seus trabalhos sobre a conceituação e os tipos de valores de maior significado para os homens, com base na fenomenologia existencialista de Heidegger. Para ela importa o desafio de cada indivíduo examinar sua própria experiência, tornando-se sujeito mais do que objeto de pesquisa, e então procurar denominadores comuns na experiência dos outros (BUTTIMER, 1982, p. 185). Para contrapor as experiências, Buttimer apontava a necessidade de uma linguagem e de um conjunto de categorias para nos habilitar à investigação do mundo vivido e a comunicação a seu respeito (1982, p. 185).

O termo “Geografia Humanista”<sup>14</sup>, entretanto, surgiu com Yi-fu Tuan. De origem chinesa, mas vivendo nos Estados Unidos, Tuan trouxe questões até então ignoradas por aqueles que sempre viveram no meio da cultura ocidental, interessando-se pelo elo que as pessoas manifestam com sua região de origem e à experiência dos meios populares (CLAVAL, 2001, p. 53). Em *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, publicado originalmente em 1974, Tuan explora essas relações. Seus estudos estão baseados na percepção que as pessoas têm do espaço, o que as leva a estruturá-los de diferentes maneiras. Utiliza o termo “modo de vida” para designar as atividades humanas que as mantém no espaço, mas não somente como atividades que mantêm uma vida biológica da comunidade. Segundo ele, “o termo modo de vida é usado principalmente para os seres humanos e por uma boa razão: até mesmo entre os povos mais primitivos, o ganhar a vida é colorido por objetivos e valores não zoológicos”. (TUAN, 1982, p. 152). Para Tuan, o que rege os estudos do humanista é o desafio de entender o comportamento e as atitudes do homem em relação ao meio. Esse desafio consiste na “tentativa de entender em profundidade a natureza das crenças,

---

<sup>13</sup> O trabalho foi publicado originalmente em 1961, com o título: *Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology*.

<sup>14</sup> No livro *Perspectivas da Geografia*, organizado por Antonio Christofolletti, é utilizado o termo Geografia Humanística, tradução *ipsis-litteris* do título do trabalho de Tuan publicado no referido livro: *Humanistic Geography*. Entretanto, entendemos hoje que os termos *humanística* e *humanista* são equivalentes.

atitudes e conceitos; a força com a qual são mantidos; suas ambivalências e contradições inerentes; e seus efeitos, tanto diretos como indiretos, sobre as ações". (TUAN, 1982, p. 158).

No Brasil, o primeiro grande passo para os estudos humanistas na Geografia foi a tradução dos livros *Topofilia* e *Espaço e Lugar* do Yi-fu Tuan, uma iniciativa da professora Livia de Oliveira no início dos anos 1980. Entretanto, essas traduções surgiram numa época em que a Geografia brasileira assistia ao surgimento e fortalecimento de uma Geografia Crítica em detrimento da até então soberana Geografia Teorética, configurando um momento de crise, resistência e luta de duas fortes correntes paradigmáticas, deixando assim a Geografia Humanista às margens desse duelo e do foco das produções acadêmicas. Claval define os trabalhos da Livia de Oliveira e da Lucy Machado na Universidade em Rio Claro, como sendo as bases para a Geografia Humanista-Cultural no Brasil:

No início dos anos 1980 as Professoras Livia de Oliveira e Lucy Machado, ambas da UNESP de Rio Claro e continuado pelo Professor Lineu Bley na UFPR lançaram as bases da Geografia da Percepção e Cognição e os fundamentos da abordagem Humanista-Cultural em Geografia no Brasil. A herança afeta da fenomenologia e do existencialismo que influenciaram toda uma geração de geógrafos brasileiros. (CLAVAL, 2007, p. 09)

Mesmo diante desse cenário de lutas entre as correntes do pensamento geográfico, observamos hoje uma grande produção de trabalhos que se baseiam nos postulados de uma corrente humanista-cultural, e que, ainda que tardia se comparada às produções norte-americanas e européias, de excelente qualidade e aprofundamento teórico. As pesquisas geográficas que se utilizam da abordagem cultural desdobram-se em trabalhos sobre a Geografia da Religião, da Percepção e Cognição, e das Representações. Diante desse quadro – entendendo que os trabalhos da Geografia Humanista<sup>15</sup> chegaram ao Brasil antes das traduções dos clássicos da Geografia Cultural<sup>16</sup> – o desenvolvimento de uma Geografia Humanista deu-se em primeira instância no país, para somente em seguida surgirem outros olhares que, resultando na

---

<sup>15</sup> A referência aqui é dada às traduções dos trabalhos de Yi-Fu Tuan, David Lowenthal e Anne Buttimer.

<sup>16</sup> A coleção Geografia Cultural, editada pela EdUERJ, esforçou-se em traduzir para o português clássicos da Geografia Cultural, como por exemplo “A morfologia da paisagem” de Carl Sauer.

chamada “virada cultural na Geografia”, não excluem a Geografia Humanista, mas incorporam-na, visto que, na busca da compreensão da cultura não mais apenas como artefatos, mas como valores, saberes e práticas de um determinado grupo, parte-se do indivíduo – o que ganhou evidência nos trabalhos dos humanistas – como base para pensar o coletivo, o que resulta em trabalhos com abordagens humanista-cultural. Neste trabalho, o indivíduo e o coletivo estarão em foco através das percepções, das memórias e da linguagem, que serão exploradas a partir da paisagem sonora.

## 1.2 PERCEPÇÃO, MEMÓRIA E LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO SIMBÓLICO

A Ilha dos Valadares enquanto lugar de moradia dos tocadores de fandango deve ser pensada a partir da origem e formação do seu povo, sua gênese, e sua paisagem. Para isso, a atenção deve estar voltada a cada indivíduo, ao grupo e ao que os une, e a cada detalhe da paisagem. Nos indivíduos repousam diferentes olhares e diferentes representações acerca do lugar. Seus olhares estão baseados em suas experiências e vivências, armazenadas e (re)significadas em suas memórias. As lembranças (instâncias da memória), ao passo em que são compartilhadas, contribuem na formação e reafirmação da cultura e do lugar. Paul Claval afirma que “o sentido de identidade de muitas coletividades sociais está ligado às paisagens da lembrança e da memória” (CLAVAL, 2002, p. 22). Lowenthal, ao citar Boulding, explica que a imagem do meio ambiente “é construída como resultado de toda a experiência passada do possuidor da imagem. Parte da imagem é a história da própria imagem”. (LOWENTHAL, 1982, p. 139). Ecléa Bosi, ao explanar sobre os quadros sociais da memória presentes no pensamento de Halbwachs, explica que “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 1994, p. 54). As experiências com os elementos do espaço e com os grupos de convívio proporcionam o contato com o passado, e também a construção de identidades e a apropriação, construção e organização do espaço. Almeida, em seu estudo sobre o sertão, caracteriza o espaço como

portador de símbolos e afetividades:

O espaço, além de ser produto das atividades humanas, tem múltiplas valorizações e caracteriza-se por atributos funcionais, estruturais e afetivos. Espaço pode ser, então, considerado como o lugar onde os homens e mulheres, ideologicamente diferentes, procuram impor suas representações, suas práticas e seus interesses. Cada espaço, tornando-se social, está possuído de símbolos e afetividades atribuídos pelas pessoas. (ALMEIDA, 2003, p. 71)

O passado, segundo Lowenthal, está em toda parte, e “ao nosso redor encontramos formas que, como nós e nossos pensamentos, tem antecedentes mais ou menos reconhecíveis. Relíquias, histórias e recordações abrangem a experiência humana<sup>17</sup>” (LOWENTHAL, 1998, p. 5). Para este autor, o passado se faz presente tanto nas histórias compartilhadas socialmente, quanto através dos objetos e outros elementos presentes no espaço.

As características e os padrões ambientais são reconhecidos como tais características e padrões ambientais porque compartilhamos uma história com eles. Cada objeto, cada agrupamento, cada perspectiva é em boa parte inteligível porque já nos tem feito familiar os encontros prévios e os contos ouvidos, os livros lidos, os quadros vistos. Só o hábito nos permite compreender o que é que temos ao redor<sup>18</sup>. (LOWENTHAL, 1998, p. 76)

As experiências pessoais definem o primeiro contato com o mundo. É a experiência corporal que fornece a base para a imaginação e construção ou reconstrução de fatos do passado. É também através da experiência corporal que o indivíduo percebe uma paisagem e resignifica-a a cada novo contato. Desse modo a percepção está relacionada à experiência corporal, como afirma Merleau-Ponty, ao descrever as percepções tidas dentro do seu apartamento, relacionando imaginação e experiência corporal:

---

<sup>17</sup> Tradução livre da versão espanhola: *A nuestro alrededor encontramos formas que, al igual que nosotros y nuestros pensamientos, tienen antecedentes más o menos reconocibles. Relíquias, historias y recuerdos cubren la experiencia humana.*

<sup>18</sup> Tradução livre da versão espanhola: *Las características y los patrones ambientales se reconocen como tales características y patrones porque compartimos una historia con ellos. Cada objeto, cada agrupamiento, cada perspectiva es en buena parte inteligible porque nos los han hecho ya familiares los encuentros previos y los cuentos oídos, los libros leídos, los cuadros vistos. Sólo el hábito nos permite comprender qué es lo que tenemos en torno.*

O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema. Quando caminho em meu apartamento, os diferentes aspectos sob os quais ele se apresenta a mim não poderiam aparecer-me como os perfis de uma mesma coisa se eu não soubesse que cada um deles representa o apartamento visto aqui ou visto dali, se eu não tivesse consciência de meu próprio movimento e de meu corpo como idêntico através das fases desse movimento. Evidentemente, posso sobrevoar o apartamento em pensamento, imaginá-lo ou desenhar sua planta no papel, mas mesmo então eu não poderia apreender a unidade do objeto sem a mediação da experiência corporal, pois aquilo que chamo de uma planta é apenas uma perspectiva mais ampla: é o apartamento “visto de cima”, e, se posso resumir nela todas as perspectivas costumeiras, é sob a condição de saber que um mesmo sujeito encarnado pode ver alternadamente *de* diferentes posições. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 273)

Merleau-Ponty afirma ainda que “toda percepção exterior é imediatamente sinônima de uma certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção de meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 277). Bosi destaca que “cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo. O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito” (BOSI, 1994, p. 44). Dessa forma, o que se tem início nas experiências corporais culmina na construção da percepção, que se vincula às experiências compartilhadas entre as pessoas de um mesmo convívio social. As experiências vividas e compartilhadas por essas pessoas incluem as mediadas pelos meios de comunicação, pois fazem-se presentes no dia-a-dia delas.

As experiências adquiridas ou de segunda mão fazem com que incrementemos ainda mais a percepção presente: concebemos as coisas não só como se havíamos visto, senão também como se as houvéssemos ouvido ou tivéssemos lido sobre elas antes. Minha imagem de Londres é um composto de experiência pessoal, meios de comunicação contemporâneos e imagens históricas procedentes de Hogarth e Turner, Pepys e Dickens. [...] As impressões do passado freqüentemente encarnam o caráter dos lugares com tanta força que restam valores a nossas próprias impressões imediatas. [...] Não é só o hábito que origina umas impressões tão perduráveis. A percepção retrospectiva nos permite compreender as paisagens do passado já que não podemos compreender as de um presente incoerente; as imagens recordadas mais

compreensíveis de ontem dominam e obscurecem as percepções caleidoscópicas de hoje<sup>19</sup>. (LOWENTHAL, 1998, p. 78)

As experiências com o meio constituem forte elemento na construção da visão do mundo. No compartilhamento das histórias de vida, dos acontecimentos e dos fatos vividos, cada indivíduo constrói imagens acerca do que está sendo relatado. Tais imagens, segundo Cassirer, são produtos da capacidade empírica da imaginação produtiva.

[...] o esquema dos conceitos sensíveis (como das figuras no espaço) é um produto e, por assim dizer, um monograma da imaginação pura *a priori*, através da qual e de acordo com a qual, tão somente, se tornam possíveis as imagens que, entretanto, sempre devem ser ligadas ao conceito por intermédio do esquema que indicam, e com o qual elas não são totalmente congruentes” (CASSIRER, 2001, p. 211)

A percepção e a memória integram o complexo das relações sociais e espaciais, e interagem nelas. Ambas, percepção e memória, são elementos de cada indivíduo e também da coletividade. São, dessa forma, essenciais ao estudo da cultura, pois estão ligadas ao processo criativo. “O que procuramos aqui não é uma unidade de efeitos, mas uma unidade de ação; uma unidade não de produtos, mas do *processo criativo*” (CASSIRER, 1994, p. 119). Fica clara aqui a complexidade presente na relação homem – meio, já que mesmo na experiência corporal do ser-humano, este sofre influências de suas experiências anteriores e da coletividade de onde vive. Segundo Cassirer,

A crítica do conhecimento mostra que a simples sensação na qual está pressuposta apenas uma qualidade sensível, mas nenhuma forma de ordenação, não é, de maneira nenhuma, um “fato” da experiência imediata, constituindo, tão-somente, o resultado de uma abstração. A matéria da sensação nunca está dada pura em si e “anteriormente” a toda e qualquer conformação; ao contrário, já a partir do momento de sua

---

<sup>19</sup> Tradução livre da versão espanhola: *Las experiencias adquiridas o de segunda mano hacen que incrementemos aún más la percepción presente: concebimos las cosas no sólo como si las hubiéramos visto, sino también como si las hubiésemos oído o hubiésemos leído sobre ellas antes. Mi imagen de Londres es un compuesto de experiencia personal, medios de comunicación contemporáneos e imágenes históricas procedentes de Hogarth y Turner, Pepys y Dickens. [...] Las impresiones del pasado encarnan a menudo el carácter de los lugares con tanta fuerza que restan valor a nuestras propias impresiones inmediatas. [...] No es sólo el hábito lo que origina unas impresiones tan perdurables. La percepción retrospectiva nos permite comprender los paisajes del pasado ya que no podemos comprender los de un presente incoherente; las imágenes recordadas más comprensibles del ayer dominan y obscurecen las percepciones caleidoscópicas del hoy.*

primeira percepção, ela se insere em uma relação com as formas espaço e tempo. (CASSIRER, 1994, p. 205)

Na Ilha dos Valadares, o que chama a atenção é o fato de os mestres de fandango que nela habitam (com exceção do Mestre Romão Costa), serem oriundos de outras localidades, o que nos conduz à reflexão acerca das vivências de cada um. Cada mestre fazia parte de um grupo, de uma coletividade no lugar onde morava antes de mudar para a Ilha dos Valadares, e conforme Halbwachs, “quando um grupo humano vive por muito tempo em um local adaptado a seus hábitos, não apenas seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens materiais que os objetos exteriores representam para ele” (HALBWACHS, 2006, p. 163). No presente trabalho faz-se necessário considerar as práticas pessoais vividas em seus lugares de origem, que conflitam e confluem para uma construção identitária na Ilha dos Valadares, pois “os costumes locais resistem às forças que tendem a transformá-los e essa resistência permite entender melhor a que ponto nesse tipo de grupo a memória coletiva se apóia nas imagens espaciais” (HALBWACHS, 2006, p. 162). Lowenthal declara que “o passado é parte integrante de nosso sentido de identidade. [...] A identificação das fases anteriores da vida de si mesmo é crucial não só para a integridade, mas também para o bem-estar” (LOWENTHAL, 1998, p. 79).

Já em suas localidades de origem, os mestres mantinham um mesmo modo de vida (ainda que morassem em diferentes localidades), marcado pela agricultura e pela pesca, o que caracteriza a base da cultura caiçara. Além destes elementos, a vida em contato direto com a água, a qual concedia não apenas parte da alimentação, mas também o contato com outras localidades e a comunicação com outras comunidades, identificava-os enquanto portadores de um mesmo modo de viver e agir. Quanto ao espaço, a Ilha dos Valadares portava características semelhantes na paisagem pelo fato de pertencer a um mesmo domínio vegetal, e estar dentro de uma mesma zona climática que o lugar de onde vieram. Por ser uma ilha, proporcionava aos primeiros moradores oriundos de outras localidades litorâneas, a continuidade do contato com as águas para alimentação, transporte e comunicação.

A familiaridade que a paisagem proporciona facilita a adaptação no novo lugar de moradia, e essa familiaridade não está apenas nos elementos



visuais, mas em todos os elementos percebidos da paisagem. De todo modo,

[...] nenhum ambiente terrestre é totalmente novo para ninguém: uma pessoa que tenha vivido toda a sua vida na cidade, e que se lançara inesperadamente numa selva tropical, acharia que o dia previsivelmente sucederia a noite, o brilhar do sol à chuva; reconheceria as árvores, o céu, a terra e a água e reagiria ao que está acima e abaixo, atrás ou adiante, de forma similar a como faria nas ruas que já conhece. Cada um dos lugares terrestres tem conexão com o passado que temos experimentado. O passado é lembrado não só como vemos; está também encarnado no que criamos. A familiaridade faz com que nosso entorno seja cômodo; por isso que guardamos as coisas memoráveis e acrescentamos coisas novas cuja decoração evoca o antigo<sup>20</sup>. (LOWENTHAL, 1998, p. 77)

Além da familiaridade que a paisagem da Ilha dos Valadares proporcionou aos mestres de fandango quando nela chegaram para a habitar, o fandango, um dia praticado nos lugares de onde vieram, e agora compartilhado e refeito em Valadares, é um dos elementos culturais que os une na Ilha. Tocar fandango, fazer fandango, é um ato que remete à memória de cada tocador, ao mesmo tempo em que reafirma sua cultura, mesmo vivendo em outra localidade. O tempo vivido na Ilha dos Valadares, compartilhado com os demais moradores, também constitui a cada um uma identidade, a qual se reflete na paisagem.

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem

---

<sup>20</sup> Tradução livre da versão espanhola: [...] *ningún ambiente terrestre resulta del todo nuevo para nadie: una persona que haya vivido toda su vida em la ciudad a la que se lanzara inesperadamente a la jungla tropical encontraría que el día predeciblemente sucedería a la noche, el brillar el sol a la lluvia; reconocería los árboles, el cielo, la tierra y el agua y reaccionaría a lo que está arriba y abajo, detrás o delante de forma similar a como lo haría en las calles que ya conoce. Cada uno de los lugares terrestres tiene conexión con el pasado que hemos experimentado. El pasado no sólo se recuerda en lo que vemos; también está encarnado en lo que creamos. La familiaridad hace que nuestros alrededores sean cómodos; de ahí que guardemos las cosas memorables y añadamos cosas nuevas cuya decoración evoca lo antiguo.*

feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

Para Cassirer, o processo pelo qual o homem não só repete sua experiência passada, mas também reconstrói essa experiência, é denominado memória simbólica, sendo que “a imaginação torna-se um elemento necessário da verdadeira lembrança” (CASSIRER, 1994, p. 89). Para Almeida, a “imaginação é a faculdade de evocar imagens ausentes, fictícias, irrealis, enterradas no nosso mais profundo eu” (ALMEIDA, 2003, p. 73). Como elementos constitutivos da memória, Michael Pollak destaca: “Em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de ‘vividos por tabela’, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer” (POLLAK, 1992, p. 02).

Ernst Cassirer, em seu livro *Ensaio sobre o homem*, afirma que o homem não deve ser pensado como um animal racional (*animal rationale*), e sim como um animal simbólico (*animal symbolicum*), visto que a razão é um termo inadequado para se pensar a cultura humana em sua totalidade. Segundo Cassirer, no círculo funcional de todos os animais existe um sistema receptor, através do qual uma espécie biológica recebe os estímulos externos, e um sistema efetuator, pelo qual reage a eles. O que difere o homem de outros animais é justamente o sistema simbólico, que é a capacidade de imaginação e inteligência simbólicas. (Figura 05)

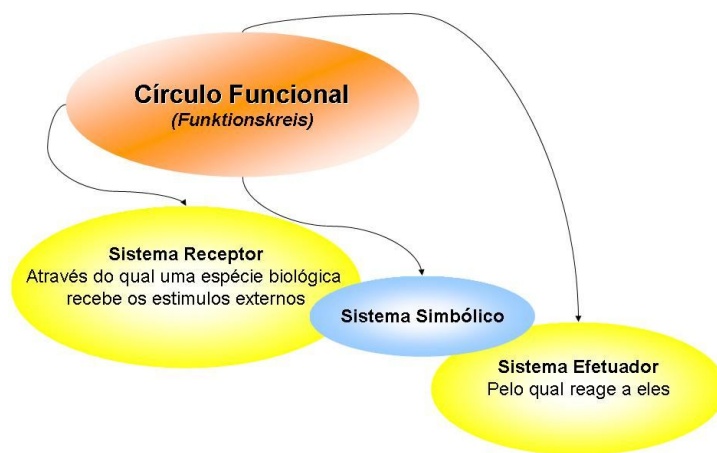


Figura 05 – Círculo Funcional no pensamento Cassireriano.  
Organizado por Marcos Torres, 2008

Cassirer conclui que “não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo” (CASSIRER, 1994, p. 48)

Os fenômenos que ocorrem diretamente no indivíduo são as sensações e as percepções, e na relação entre o indivíduo e o coletivo está a construção simbólica que, mediada pela imaginação e memória, resultam no espaço abstrato concebido da vida cultural (Figura 06).

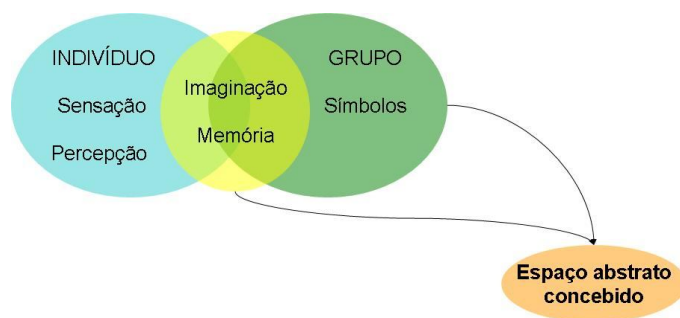


Figura 06 – Espaço abstrato concebido  
Organizado por Marcos Torres, 2008

Para Cassirer, é no espaço e no tempo que toda a realidade está contida. Sobre o espaço e o tempo do mundo humano existem, partindo do espaço e tempo orgânicos – que está ligado à adaptabilidade ao meio –, mais quatro espaços: espaço perceptual, simbólico, de ação, e o abstrato, sendo estes dois últimos alguns dos formadores da vida cultural.

O espaço de ação para Cassirer é o espaço mais primitivo, ligado a interesses práticos e imediatos. As sensações e as percepções ocorrem no espaço de ação, por serem fenômenos que ocorrem no indivíduo, sendo, portanto, respostas aos interesses práticos e imediatos.

Para Merleau-Ponty o sentir é a “[...] comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura. Ele é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procurará decompor” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 84). Para este autor, “perceber no sentido pleno da palavra, que se opõe a imaginar, não é julgar, é apreender um sentido imanente ao sensível antes de qualquer juízo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 63). Da percepção do espaço segue-se uma leitura da paisagem. É da paisagem que o

indivíduo extrai suas percepções acerca do lugar, dando significados a ele e re-significando seus elementos.

Para um estudo da paisagem que comporte não só as experiências individuais, mas também o universo simbólico presente numa cultura, deve-se levar em consideração a comunicação estabelecida entre as pessoas que compõem essa cultura. Para isso, o estudo deve considerar não apenas as percepções e as memórias, experienciadas individualmente e construídas no indivíduo e na coletividade, mas também a linguagem na figura da fala, que media a comunicação estabelecida entre os seres humanos.

No presente trabalho, que tem como ponto de partida a paisagem sonora para a compreensão da construção do espaço pela cultura caiçara (cultura essa marcada pela oralidade), a linguagem ocupa lugar ao lado da percepção e da memória na busca de respostas para a compreensão da identidade caiçara na Ilha dos Valadares. No plano da paisagem sonora, a linguagem ganha destaque nos sotaques e nas entonações, que se apresentam nas falas dos diferentes povos. Entretanto, na linguagem encontramos os significados para cada coisa e para cada fato experienciado. É por meio dela que a comunicação se estabelece, e que os valores culturais são construídos e repassados. É através da linguagem que se torna possível representar uma coisa distante fisicamente, ou ainda rerepresentar um fato vivido.

Por este motivo, também a linguagem somente se inicia onde termina a relação imediata com a impressão e a emoção sensíveis. O som emitido ainda não é o som da linguagem, enquanto ele se apresenta como repetição pura; enquanto juntamente com a vontade de “significação” lhe falta o específico momento da significação. A meta da repetição é a identidade, a meta da designação lingüística é a diferença. A síntese que nela se realiza somente pode efetuar-se como síntese do *diverso*, e não do idêntico àquilo que ele deseja expressar; quanto mais ele ainda “é” este outro, tanto menos ele será capaz de “significar” este outro. (CASSIRER, 2001, p. 192)

Ao congregar pessoas oriundas de diferentes localidades, mas que mantinham semelhanças no modo de vida, a Ilha dos Valadares passou a ser o local de comunicação e compartilhamento das histórias de vida de cada um, além de ser o local onde novas histórias passaram a ser construídas pelo

grupo que passou a habitar. O compartilhamento das memórias se faz presente nas falas empregadas na comunicação, nos fandangos realizados na Ilha, e no dia-a-dia de cada um dos seus moradores.

A paisagem de um lugar reflete a cultura que nele há. Na paisagem sonora são encontrados, entre outros, a fala do povo aplicada na comunicação, ou até mesmo empregada na música. Os sons da fala humana promovem o primeiro contato com o povo de uma localidade, e é essencial não apenas para que uma criança, por exemplo, aprenda a desenvolver-se nesse meio, mas também para que haja o compartilhamento das percepções e das memórias de todos os seus moradores, e a conseqüente construção da identidade do indivíduo com o lugar.

O que o som busca é a proximidade imediata da impressão sensível e a reprodução tão fidedigna quanto possível da diversidade desta impressão. [...] Aqui, a linguagem ainda adere de tal maneira ao fenômeno concreto e à sua imagem sensível, que ela, por assim dizer, procura esgotá-lo com o som; não se contentando com uma designação geral, ela acompanha cada matiz particular do fenômeno particular, adequando a cada caso específico. (CASSIRER, 2001, p. 194 – 195)

A fala comunica não apenas a coisa em si, mas uma série de valores aplicados por cada cultura, que compõem a expressão simbólica aplicada às palavras que utiliza. Para um morador de uma cidade no interior do continente, as águas que circundam uma ilha podem significar apenas um obstáculo natural entre a porção de terras distante chamada ilha e as comunidades ou cidades existentes no continente. Para um ilhéu, as águas que o circundam integram seu espaço de vivência, e ganham outros contornos que não o de um obstáculo entre a ilha e o continente. Nesse exemplo, um mesmo elemento – a água – ganha sentidos diferenciados para culturas distintas.

Segundo Cassirer,

[...] a língua [...] busca sempre alargar, e finalmente, romper o círculo desta expressão. Ela transforma a necessária ambigüidade do signo fonético em uma virtude. Porque essa ambigüidade, precisamente, não permite que o signo se conserve como signo individual; é justamente ela que obriga o espírito a dar o passo decisivo que conduz da função concreta do “designar” para a função geral e universalmente válida da “significação”. Nela, por assim dizer, a língua se despe dos seus envoltórios sensíveis, nos quais até então se

apresentava: a expressão mímica ou analógica cede lugar à expressão puramente simbólica que, precisamente através do seu caráter inteiramente diferente e em razão do mesmo, se torna portadora de um conteúdo espiritual novo e mais profundo. (CASSIRER, 2001, p. 206)

Diante do exposto, a linguagem não é um simples agregado de sons e palavras, mas um sistema (CASSIRER, 1994, p. 205) que se faz presente na cultura e, portanto, na paisagem.

Na paisagem da Ilha dos Valadares, a qual comporta os valores culturais dos seus habitantes, estão expressos em seu complexo a percepção e a memória do seu povo, o que é fundamental para a construção do espaço e da identidade de cada um. Estes elementos são passíveis de serem estudados na busca da compreensão dos seus significados e dos componentes do universo simbólico dos seus habitantes. Dessa forma a percepção, a memória e a linguagem interagem e encontram-se no universo simbólico, que se apresenta como base para se pensar nos sentidos e significados, e nas relações existentes entre a paisagem sonora e a cultura.

### 1.3 O CONCEITO DE PAISAGEM NA GEOGRAFIA

O conceito de paisagem à Geografia é aplicado para representar uma unidade do espaço, um lugar, e remete às percepções que se tem sobre ele. Cada paisagem é produto e produtora da cultura, e é possuidora de formas, cores, cheiros, sons e movimentos que podem ser experienciados por cada pessoa que se integra a ela, ou abstraído por aquele que a lê através de relatos e/ou imagens.

No senso comum não é rara a atribuição do termo paisagem a um lugar tranquilo, na maioria das vezes sem a presença direta do ser humano. Isso se dá pela relação estabelecida entre paisagem e pintura. Segundo Salgueiro (2001), a descoberta da paisagem no Ocidente se deu pela pintura, utilizada primeiramente para descrever uma representação pictórica do campo. Essa associação valorizou o território como espetáculo estético, e “o belo correspondia ao perfeito na pintura e as pessoas cultas procuravam observar as paisagens que eram conformes às normas fixadas na pintura” (SALGUEIRO, 2001, p. 38). Para a autora, no século XIX “os pintores continuaram a produzir paisagens bucólicas, ignorando totalmente as

transformações que, entretanto, ocorriam no real” (SALGUEIRO, 2001, p. 39). Destaca-se aqui não apenas o valor dado ao aspecto estético da paisagem, mas também a idéia de cultura, quando a autora se refere às “pessoas cultas”, restrita às elites da época.

Jorge Gaspar, ao discutir o surgimento do conceito de paisagem, apresenta a hipótese de que os viajantes podem ter antecedido o período renascentista no estímulo ao uso e definição da paisagem. Nas palavras de Gaspar:

Creio que o interesse pela paisagem foi sempre estimulado pela viagem, pela abertura ao mundo, aos mundos. E isso aconteceu, decerto, muito antes do conceito e da palavra terem sido elaborados no Renascimento. Não terão sido então as viagens e as descobertas – marítimas e terrestres – que catalisaram o processo de invenção da paisagem? (GASPAR, 2001, p. 85).

À Geografia, interessa saber que a paisagem foi alvo de interesse dos geógrafos desde sua constituição como disciplina (CLAVAL, 2004, p. 16). As descrições das paisagens, que estiveram no cerne dos trabalhos dos viajantes que se utilizavam da geografia, foram dificultosas até o início do século XVIII pela falta de um vocabulário próprio para discorrer sobre as formas do relevo ou das rochas, e isso contribuiu para que os geógrafos passassem a ilustrar seus trabalhos com gravuras, como, por exemplo, o trabalho editado por Alexander Von Humboldt após suas viagens pela América Latina, sob o título *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, constituído de 69 pranchas comentadas, com uma seleção de paisagens, muitas delas em aquarela (CLAVAL, 2004, p. 16). Entretanto, o avanço das ciências foi responsável pela criação de um rico vocabulário científico, desde a geomorfologia à biologia, que contribuiu e contribui para as descrições e análises das diferentes paisagens que o mundo possui. Nos estudos das paisagens na Geografia até o início dos anos 1970, o desenvolvimento científico permitiu que se tomasse consciência das relações entre os aspectos físicos, os componentes biológicos e as realidades nos ambientes sociais (CLAVAL, 2004, p. 47). Contudo, a preocupação com a objetividade, que estava presente nos primeiros trabalhos descritivos da paisagem, até então não havia sido superada, e somente no decorrer da década de 1970

modificaram-se as atitudes dos geógrafos, face às contribuições da fenomenologia para o pensamento geográfico. Claval, ao referir-se sobre as posturas e as práticas dos geógrafos da década de 1970, constata que:

O impacto das filosofias fenomenológicas influenciou-as significativamente: o mundo que o indivíduo percebe jamais é objetivamente dado. É preciso fazer um esforço para retornar às sensações e desconstruir aquilo que nossa educação nos ensinou; então, e só então, é possível, através de uma descrição crítica e minuciosa das sensações, compreender as coisas como elas são e penetrar na sua verdadeira natureza. [...] Não é este o momento de lembrar que a paisagem é criada pelo observador e que ela depende do ponto de vista que ele escolheu e do enquadramento que ele lhe dá? A liberdade que tem o geógrafo de se deslocar para multiplicar os ângulos não elimina essa dimensão subjetiva. (CLAVAL, 2004, p. 48)

Claval cita ainda Roger Brunet, que afirma que a paisagem “só é paisagem quando percebida” (CLAVAL, 2004, p. 48). Entendendo que a percepção não limita-se ao sentido da visão, o estudo da paisagem na Geografia deve ir além dos aspectos visuais, e isso pressupõe considerar sua dimensão subjetiva. A paisagem é um complexo de formas e relações culturais, e à Geografia cabe a busca da compreensão de cada paisagem, não só pela aparência numa leitura estética, mas na busca de desvendar os significados dos lugares e as relações neles e entre eles estabelecidas.

Cada paisagem traz em si valores erigidos no decorrer do tempo. Uma pessoa que vive muitos anos numa mesma casa, cria laços afetivos com o lugar e com os moradores vizinhos. Para Tuan, “uma pessoa no transcurso do tempo, investe parte de sua vida emocional em seu lar e além do lar, em seu bairro”. (TUAN, 1980, p. 114). Essa afetividade é expressa na paisagem tanto nas formas físicas (casas, cores, jardins, etc.), como também nas relações e significados presentes na paisagem, o que comprova uma dinâmica constante existente: a paisagem percebida não será mais a mesma num momento posterior, mas manterá elementos dos quais foram percebidos anteriormente, enquanto outros já terão sido alterados. Para Almeida, “a paisagem é uma complexidade multiforme de realidades, de valores, de gestos e de vividos coexistentes” (ALMEIDA, 2003, p. 86). Ao mesmo tempo em que apresenta elementos da(s) vida(s) que a habita, é refletida por cada vida que nela há. Conforme Berque (2004), a paisagem é uma marca e uma matriz.



A paisagem é uma *marca*, pois expressa uma civilização, mas é também uma *matriz* porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam, em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza e, portanto, a paisagem do seu ecúmeno. E assim, sucessivamente, por infinitos laços de co-determinação. (BERQUE, 2004, p. 84, 85)

Cada cultura, segundo os valores nela construídos no decorrer do tempo, apropria-se da natureza e dos elementos presentes no meio onde habita e transforma-os, o que é expresso na paisagem. Ao refletir uma cultura, a paisagem deve ser entendida como um receptáculo de símbolos. Para Cosgrove (2004, p. 108), “todas as paisagens possuem significados simbólicos porque são o produto da apropriação e transformação do meio ambiente pelo homem”.

Berque (2004, p. 86) explica ainda que a paisagem é plurimodal (passiva-ativa-potencial etc.) como é plurimodal o sujeito para o qual a paisagem existe. Explica também que paisagem e sujeito são co-integrados em um conjunto unitário, que se autoproduz e se auto-reproduz. Nesse sentido, fica claro que a análise da paisagem não deve valer-se apenas do aspecto visual, pois a visão não é suficiente para captar e explicar todos os elementos físicos e simbólicos presentes na paisagem.

De fato, o que está em causa não é somente a visão, mas todos os sentidos; não somente a percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo; enfim, não é somente o indivíduo, mas tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera, isto é, ela situa os indivíduos no seio de uma cultura, dando com isso um sentido à sua relação com o mundo (sentido que, naturalmente, nunca é exatamente o mesmo para cada indivíduo). (BERQUE, 2004, p. 87)

Diante disso, os demais elementos de uma paisagem ganham foco: os sons, os cheiros, as formas e os movimentos, assim como os símbolos e significados presentes na paisagem. Todo som (falas, ruídos, músicas, etc.) e todo cheiro (perfumes, plantas, esgotos, etc.) têm uma origem que está diretamente relacionada ao lugar. Nossas percepções e nossos olhares perpassam nossas experiências e vivências em diferentes tipos de espaços.

Ao referir-se aos cheiros presentes na paisagem, Gaspar explica que “embora menos consciencializada que outras paisagens, a olfativa deixa impressões fortes na memória dos lugares e dos monumentos” (GASPAR,

2001, p. 89). No seu trabalho, Gaspar cita exemplos de oposição de paisagens olfativas existentes na Península Ibérica, e retoma o precursor trabalho de Porteous, no Canadá, que cunhou o termo *smellscape* em suas pesquisas acerca das paisagens olfativas. Gaspar (2001), no intuito de apresentar o estudo da paisagem em diferentes especificidades, ainda discorre sobre experimentos que fez acerca das paisagens táteis e das paisagens biográficas, e faz ainda uma breve discussão acerca das paisagens sonoras e sua pertinência para os estudos geográficos. Em sua reflexão sobre a paisagem sonora, relata a experiência com paisagens sonoras distintas, o que comprova que a paisagem sonora é responsável por também conceder identidade ao lugar.

Mas os sons, apesar do crescente ruído de fundo, sobretudo em ambientes urbanos, são referências fortes nas leituras e memórias dos lugares, tanto pela presença como pela ausência: só quando saímos da grande cidade e nos “embrenhamos” no campo, fora das fontes sonoras, nos apercebemos do que é o poderoso pano de fundo sonoro do meio urbano. Escutar o silêncio da península alentejana, entrecortado por sons novos, subtis, ao ponto que os desconhecemos é também a tomada de consciência da dimensão da poluição sonora das nossas cidades, dos nossos ambientes de trabalho, das nossas casas. (GASPAR, 2001, p. 91)

As paisagens sonoras, apesar de exploradas por musicólogos, antropólogos e etnomusicólogos, apresentam-se à Geografia como importante campo de estudo. Assim como a olfativa, a paisagem sonora é marcante para a lembrança de um lugar, concordando com Stanley Waterman (2006, p. 01), que afirma que os sentidos da audição e do olfato são capazes de evocar memórias e imagens mais poderosas do que as coisas que vemos, e seus usos seletivos permitem a produção de imagens mais robustas. Para este autor, os olhos fazem a varredura e captam o cenário mais amplo rapidamente, mas os sentidos da audição e do olfato reagem mais lentamente e talvez mais profundamente.

As paisagens sonoras concedem identidades aos lugares, e agem direta e constantemente em seus moradores na contribuição à perpetuação das falas e sotaques, dos gostos musicais, e na evocação de paisagens do passado, o que reforça valores existentes em cada indivíduo, que pode

contribuir para sua fixação em lugares distintos, e à criação do sentimento de pertencimento a eles, pelo fato de apresentarem sonoridades que concedem familiaridade na paisagem.

#### 1.4 OS LUGARES E OS SONS: A PAISAGEM SONORA

*[...] Antes de existir a voz, existia o silêncio  
O silêncio...  
Foi a primeira coisa que existiu  
O silêncio que ninguém ouviu  
Astro pelo céu em movimento  
O som do gelo derretendo  
O barulho do cabelo em crescimento e a música do vento  
E a matéria em decomposição  
A barriga digerindo o pão  
Explosão de semente sobre o chão  
Diamante nascendo do carvão  
Homem, pedra, planta, bicho, flor  
Luz elétrica, tevê, computador  
Batedeira, liquidificador  
Vamos ouvir esse silêncio meu amor  
Amplificado no amplificador  
Do estetoscópio do doutor  
Do lado esquerdo do peito, esse tambor  
(Silêncio – Arnaldo Antunes)*

Diferentes sons ocupam os lugares, de diferentes maneiras e assumindo diferentes formas. Nas cidades, os sons dos veículos automotores, de pessoas caminhando e/ou conversando, das propagandas comerciais, dos aparelhos eletro-eletrônicos, das manifestações religiosas, da construção civil, etc., compõem o universo sonoro. Em comunidades tradicionais, os sons que compõem suas paisagens sonoras são outros, da mesma forma que a cultura desses lugares marca a paisagem diferentemente do meio urbano.

De acordo com Wisnik, o som é onda, os corpos vibram, e essas vibrações transmitem-se sob a forma de propagações ondulatórias, capazes de serem captadas pelos nossos ouvidos, e interpretadas pelo cérebro, o que lhes dá configurações e sentidos (WISNIK, 1989, p. 17). Desse modo, as ondas sonoras estão presentes no espaço, ocupando-o e agindo sobre os seres humanos. Contudo, o estudo dos sons presentes no espaço deve considerar as transformações que ocorreram e ocorrem em diferentes lugares.

Fatos históricos determinaram mudanças no ritmo de vida da humanidade, marcando também alterações na organização do espaço. O homem move-se no ritmo do meio, do espaço onde vive. As grandes

navegações do século XVI, a revolução industrial, o surgimento da energia elétrica, e a revolução tecno-científica, são eventos que marcaram a história determinando novos ritmos de vida às populações, proporcionando hoje reflexões acerca da organização do espaço geográfico nos diferentes períodos históricos. Com isso, ao pensar na quantidade de sons que o mundo passou a produzir e absorver após cada um destes marcos, tem-se claramente a distinção temporal relacionada aos sons existentes em cada período.

Segundo Constantino, os sons estão presentes desde a criação do mundo, relatado nas diferentes culturas de diferentes modos.

Há uma relação muito antiga entre som e criação. Em várias culturas, o som é considerado o meio através do qual a divindade cria. Na Bíblia, em Gênesis 1, cada frase da criação é antecedida pelas palavras: Deus disse, começando pelo “Faça-se a luz” [...] o que nos mostra o som como anterior a todos os atos de criação, até mesmo, anterior à luz. [...] Os chineses falam da vibração Una, que emanando dos céus veio a ser o Yin e o Yang nos quais se baseia toda a criação. No Hinduísmo, a sílaba OM representa o Som Cósmico através do qual a matéria é moldada, considerando-se tudo o que existe como de natureza vibratória.[...] Numa comparação com atual teoria científica de criação do universo, o que temos hoje, sobre a sua origem, também é relacionado ao som<sup>21</sup>. [...] O que nos leva a reiterar que tanto nos textos sagrados como nos científicos o som é um elemento ligado à criação. (CONSTANTINO, 2005, p. 01-2)

Fonterrada (2004, p. 46-7) apresenta uma divisão do tempo histórico com base no estudo do som e da música na humanidade. Ela considera as sociedades arcaicas, as civilizadas não-ocidentais e as ocidentais, comparando assim o que ocorre no âmbito do som e na discussão de ecologia, num estudo por ela denominado ecologia sonora. Com essa divisão a autora busca elementos que possam trazer explicações acerca das paisagens sonoras desses diferentes períodos. Através das evidências materiais das sociedades arcaicas e dos estudos dos antigos mitos, que se fizeram possíveis pela transmissão oral, ela chega à conclusão de que a música estava ligada aos cultos de louvação aos deuses, sendo, portanto, de origem divina. Para Fonterrada, as sociedades arcaicas são semelhantes às sociedades orais contemporâneas, tendo suas músicas ligação também com as divindades, e a presença na vida cotidiana, fazendo parte de cada ritual ou atividade da

---

<sup>21</sup> A autora faz referência ao “Big-bang”.

comunidade. Segundo ela, “de um modo geral, a música desses povos mostra grande integração com a natureza, demonstrando que eles escutam o ambiente sonoro e são influenciados por eles” (FONTERRADA, 2004, p. 48). Fonterrada cita ainda o trabalho de Steven Feld, etnomusicólogo e lingüista norte-americano, que pesquisou um grupo aborígine da Nova Guiné e demonstrou através de gravações o diálogo mimético entre as pessoas da tribo e a natureza. Com este exemplo, Marisa Fonterrada afirma que “os homens das sociedades arcaicas não estavam separados da natureza, mas perfeitamente integrados a ela” (FONTERRADA, 2004, p. 48).

A relação do homem com a natureza, a peculiaridade de cada paisagem em cada lugar, e, ainda, dos sons de cada lugar, conduzem a um estudo acerca da paisagem sonora. Murray Schafer utilizou o termo *soundscape* (paisagem sonora), conforme descrito no prefácio do seu livro *O ouvido pensante*, para referir-se ao ambiente acústico. O envolvimento com esta temática rendeu-lhe uma série de estudos, o que resultou em dois livros-referência deste assunto no Brasil: o primeiro já citado “O ouvido pensante” e outro intitulado “A afinação do mundo”.

Os capítulos 3, 4, 5 e 6 do livro *A afinação do mundo* apresenta a divisão da evolução da paisagem sonora da humanidade em natural, rural e pós-industrial, esta última subdividida em revolução industrial e revolução elétrica. Para Schafer a paisagem sonora natural contém os sons “puros” da natureza, como os sons dos rios, mares e oceanos, dos ventos e/ou qualquer outra manifestação da natureza, como atividades vulcânicas ou, ainda, o derretimento do gelo da neve. Cada paisagem sonora natural tem seu próprio som peculiar, e com frequência esses sons são tão originais que constituem marcos sonoros. Ele fala ainda sobre suas experiências pessoais em relação aos marcos sonoros no mundo, ao relatar:

O mais impressionante marco sonoro geográfico que já escutei ocorreu na Nova Zelândia. Em Tikitere, Rotorua, grandes campos de enxofre fervente, espalhados ao longo de muitos acres de terra, são acompanhados por estranhos ribombos e gorgolejos subterrâneos. O lugar é uma chaga pustulenta na pele da terra, com infernais efeitos sonoros em ebulição espalhando-se com os ventos. (SCHAFER, 2001, p. 48)

A paisagem sonora natural pode ainda ser melhor entendida quando nos encontramos às margens de um rio em meio a uma mata fechada, longe de qualquer espaço urbano, onde podem ser ouvidos os sons das águas do rio, dos ventos e dos pássaros. Contudo, isso têm se tornado cada vez mais raro diante das transformações espaciais que o mundo vem sofrendo. Uma superpopulação de novos sons tem sido inserida no espaço no decorrer do tempo, o que contribui para que o homem experiencie cada vez menos os sons naturais presentes na paisagem sonora.

A Ilha dos Valadares é um lugar onde se pode vivenciar uma paisagem sonora próxima do natural. A quase-ausência<sup>22</sup> do tráfego de automóveis a caracteriza com uma paisagem sonora peculiar, contrastando com a existente na cidade de Paranaguá. A ponte que liga um lugar ao outro, ao mesmo tempo em que permite o acesso de pedestres, proíbe a passagem de automóveis e, deste modo, separa um lugar do outro. Com isso, a ponte que une e separa Valadares da cidade apresenta-se metaforicamente como o exato local onde uma pedra cai na água, criando ondas a partir dela – aqui sonoras – pequenas e fortes próximos a ela, que se expandem, diminuindo de intensidade enquanto afasta-se para o interior da ilha. Assim, quanto mais nos afastamos da ponte em direção ao interior da ilha, mais nos aproximamos de uma paisagem sonora natural, deixando para trás os sons da cidade e suas influências<sup>23</sup>. (Figura 07)

---

<sup>22</sup> No início dessa pesquisa, os únicos automóveis que podiam ser vistos na ilha eram os de utilidade pública. No entanto, na fase final da pesquisa já era verificável um número maior de automóveis e caminhões circulando pelas ruas da Ilha dos Valadares. Os automóveis são, em grande parte, de propriedade de moradores da Ilha, já os caminhões adentram a ilha para fazerem entregas nas lojas de materiais de construção ou nos supermercados e armazéns. Os donos de automóveis esporadicamente recebem autorização dos policiais que controlam o tráfego no início da ponte, mas é a balsa que se encarrega pela travessia da maior parte dos veículos automotores, sob a cobrança de uma taxa.

<sup>23</sup> Ao nos referirmos aos sons da cidade, e aos sons influenciados pela cidade, falamos da cidade como produtora de um modo de vida, um modo de agir, onde os sons dos motores, das televisões e dos rádios se fazem presente mais intensamente.



Figura 07 – A ponte e as ondas sonoras advindas da cidade: quanto mais para o interior da ilha, mais uma paisagem sonora próxima do natural.  
 Fonte: Google Earth. Adaptado por Marcos Torres, 2008

Para Tuan o mundo é percebido pelo ser humano simultaneamente através de todos os sentidos, sendo imensa a informação potencialmente disponível. No entanto, no dia a dia do homem, é utilizada somente uma pequena porção do seu poder inato para experienciar (TUAN, 1980, p. 12). Durante uma gestação, no ventre materno, o bebê que é gerado recebe do mundo externo os primeiros estímulos através dos sons. Enquanto a visão, o tato e o paladar são impossíveis de serem utilizados no contato com o mundo externo, os sons deste mundo desconhecido já atinge o bebê, apresentando-lhe vozes de pessoas com quem vai passar grande parte de sua vida, e dos demais eventos sonoros que as paisagens sonoras lhe proporcionarem. Com isso, pode-se afirmar que o primeiro contato de um ser humano com o mundo surge pelo sentido da audição, e isso faz com que esse sentido aja em cada criança, configurando um mundo menos desconhecido e mais seguro ao reconhecer as vozes que ouve desde que estava no ventre materno. O sentido da audição, dessa forma, é um sentido que age profundamente, desde o nascimento, na vida dos seres humanos, e que configura um mundo novo e desconhecido pelos sons que ainda não ouviu, ou um mundo mais seguro através dos sons que reconhece.

No meio urbano, a quantidade de sons que compõem a paisagem

sonora acabam por tornar confusas muitas das informações nela contidas. No livro *Kaleidosfone*, onde Nelson Aprobato Filho publicou seus estudos sobre a paisagem sonora da cidade de São Paulo do final do século XIX até o início do século XX, o autor relata:

Viver em São Paulo é renunciar ao silêncio, é incorporar-se, voluntária ou involuntariamente, a ritmos desencontrados, fragmentados por ruídos irritantes, harmonias inusitadas e dissonâncias estonteantes. As reclamações e denúncias contra a atual poluição sonora tornam-se constantes. As tentativas e medidas criadas para a sua contenção mostram-se raras e ineficazes. Quando existem, são freqüentemente desrespeitadas e, de quando em quando, os meios de comunicação de massa trazem essa questão à tona. (APROBATO FILHO, 2008, p. 28)

O que é relatado por Aprobato Filho evidencia-se nas demais cidades brasileiras, o que certamente aparecerá em maior proporção nas grandes cidades, mas que não isenta as pequenas e médias cidades da constatação do fato da superpopulação dos sons. Nas ruas, a variedade de barulhos advindos dos motores dos carros, caminhões e motocicletas, as buzinas, os apitos dos guardas de trânsito, as pessoas caminhando, as falas, as propagandas comerciais nas lojas, os pregões dos vendedores ambulantes, os sinos das igrejas, as músicas reproduzidas em alto-falantes nos estabelecimentos comerciais ou nos carros de jovens que gostam de ouvir música alta, são exemplos da infinidade de sons que um centro urbano revela, e que podem vir a encobrir o som da voz de uma pessoa a nos chamar pelo nome, o que evidencia a superpopulação de sons do meio urbano, que tende a tornar sua paisagem sonora confusa. O início do fenômeno da superpopulação de sons no meio urbano tem como marco a Revolução Industrial.

A Revolução Industrial marcou uma nova fase na história da humanidade, não apenas pelas transformações espaciais por ela desencadeadas, como o êxodo rural ou o modo de vida urbano que se intensifica e expande a cada dia, mas também pela gama de sons que surgiram, primeiramente, com as máquinas movidas a carvão ou vapor. Com a descoberta de novas fontes de energia, como o petróleo e a eletricidade, o mundo presenciou um novo marco nas transformações espaciais, e no que diz respeito à paisagem sonora, a proliferação e amplificação dos sons tornou-se



evidente, através dos veículos automotores, do uso dos amplificadores elétricos e dos diferentes meios de acondicionamento de som – gravadores – capazes de reproduzi-los a qualquer instante, em qualquer lugar e em qualquer volume.

A Revolução Industrial introduziu novos sons, com conseqüências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente<sup>24</sup> através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas. (SCHAFER, 2001, p. 107)

O mundo contemporâneo presencia, assim, uma infinidade de novos sons que diferem em qualidade e intensidade. Esses novos sons fundem-se aos historicamente já existentes, superpovoando o meio. Segundo Schafer, no princípio,

[...] quando haviam poucas pessoas e elas levavam uma existência pastoril, os sons da natureza pareciam predominar: ventos, água, aves, animais, trovões. As pessoas usavam seus ouvidos para decifrar os presságios sonoros da natureza. Mais tarde, na paisagem urbana, as vozes das pessoas, seu riso e o som de suas atividades artesanais pareceram assumir o primeiro plano. Ainda mais tarde, depois da Revolução Industrial, os sons mecânicos abafaram tanto os sons humanos quanto os naturais, com seu onipresente zunido. (SCHAFER, 1991, p. 128)

Em diferentes lugares, a paisagem sonora apresenta-se com inúmeras informações, sejam elas urbanas e tecnificadas, como o centro urbano da cidade de Paranaguá, ou de um ambiente natural ou próximo disso, como a Ilha dos Valadares. Entretanto, a paisagem sonora é pouco percebida, assim como as transformações que nela ocorrem. Diante disso, esta pesquisa buscará nos tocadores de fandango – pessoas envolvidas com o universo sonoro e com a cultura – respostas sobre a percepção e a relação entre a paisagem sonora e a cultura de quem habita a Ilha do Valadares. Partiu-se do

---

<sup>24</sup> O autor aqui faz referência à separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica. Os sons originais são ligados aos mecanismos que os produzem. Os sons reproduzidos por meios eletroacústicos são cópias e podem ser reapresentados em outros tempos e lugares. Schafer emprega o termo “esquizofonia” para dramatizar o efeito aberrativo desse desenvolvimento do século XX.

pressuposto de que os fandangueiros, devido às suas trajetórias na música, possuem ouvidos mais atentos aos sons que existem nos ambientes.

Por comportar todos os sons de um determinado lugar, a paisagem sonora pode conter sons de diferentes naturezas, como por exemplo:

- Os sons dos animais;
- Os sons dos fenômenos da natureza (vento, chuva, trovões, mar, etc.);
- Os sons advindos dos objetos construídos pelos seres humanos (meios de transporte, ferramentas de trabalho, aparelhos eletrodomésticos, etc.);
- Os sons dos seres humanos (falas, sotaques, ato de caminhar ou correr, as músicas, etc.); entre outros.

A paisagem sonora é cultural, pois reflete a identidade de um lugar e de seus habitantes. Os sons dos animais e dos fenômenos da natureza não se repetem em todos os lugares da mesma forma. Os sons do trânsito possuem, além dos sons dos motores, códigos que são específicos em cada grupo social. As buzinas podem ser sons agressivos em uma localidade, enquanto em outra é encarado de maneira natural. Sons da construção civil podem ser tolerados até tarde da noite em algumas localidades, enquanto em outras são estabelecidas leis ou critérios para que não ultrapassem os horários comerciais. Uma festa pode durar uma noite inteira em certos lugares, ao som de músicas em alto volume, conversas e risadas, enquanto em outros existem limites de decibéis e/ou horários estabelecidos para que as festas aconteçam. Assim, cada lugar apresenta especificidades na paisagem sonora.

É na paisagem sonora ainda que encontramos subsídios para pensar na perpetuação das diferentes falas e sotaques dos grupos sociais, e no estabelecimento da comunicação entre seus integrantes. A comunicação estabelecida pela fala encontra na paisagem sonora os primeiros elementos para a construção da linguagem, que implica em conteúdo e expressão. Para Cassirer (2001, p. 175), “ambos, o conteúdo e a expressão, somente se tornam o que são na sua interpenetração recíproca: a significação que adquire nesta correlação não se acrescenta apenas exteriormente ao seu ser, posto que é a significação que constitui esse ser”. Assim podemos aferir que a linguagem – um dos elementos que compõem o universo simbólico, segundo Cassirer –,

está presente na paisagem sonora por meio da fala. Para este autor, o princípio da linguagem, assim como da arte, é a imitação, e sua principal função nesse quesito é mimética. “A linguagem é uma imitação de sons, a arte é uma imitação de coisas externas” (CASSIRER, 1994, p. 227). Contudo, Cassirer chama atenção para o fato de que a linguagem e a arte oscilam constantemente entre dois pólos opostos, um objetivo e outro subjetivo. Do mesmo modo que a fala, a música integra a paisagem sonora, e, enquanto expressão artística, também compõe o universo simbólico de um povo. Deverá ser estudada, sobretudo, no aspecto subjetivo que esta possui, pois, conforme alerta Cassirer, a arte “não é nem uma imitação de coisas físicas, nem um simples transbordar de sentimentos poderosos. É uma interpretação da realidade – não através de conceitos, mas de intuições; por meio não do pensamento, mas das formas sensuais” (CASSIRER, 1994, p. 240). No campo musical essa afirmativa encontra a subjetividade presente em quem faz música e também no seu ouvinte. Ao passo que uma coletividade expressa um modo próprio de fazer e/ou apreciar a produção musical, ganha-se evidência o aspecto cultural da música, que é onde as subjetividades encontram suas similitudes.

A música, entendida como “o som culturalmente organizado pelo homem” (Blacking, 1973 *apud* PINTO, 2001, p. 224), manifesta-se na paisagem sonora e nela encontra as bases sonoras para seu surgimento e perpetuação. Cassirer, após discorrer sobre a função mimética da arte, afirma que a música é uma imagem de coisas. Ao citar Aristóteles, para quem a imitação era mais do que a verdadeira natureza, pois comporta a espontaneidade do artista, Cassirer explica que “até o tocar flauta ou dançar não passa de uma imitação, pois o flautista ou o dançarino representam com seus ritmos o caráter dos homens, bem como o que eles fazem e sofrem” (CASSIRER, 1994, p. 227-228). A cultura, a paisagem e o lugar concedem as bases para a construção musical, que em diferentes contextos assimilou os sons presentes no espaço, chegando, em certos casos, a alterar a forma de pensar e fazer música, conforme aponta Claire Guiu:

As primeiras composições da música descritiva, no século XIX, a integração do 'ruído' nas composições musicais, a partir dos anos 1920, e então a procura de uma estética do ouvir a paisagem sonora e a criação de músicas espaciais na década de 1960 (por John Cage, Pierre Schaffer e Murray Schafer) contribuiu para várias transformações no fazer musical, porque o espaço, o ambiente e o território se tornaram elementos inerentes no processo de compor música<sup>25</sup> (GUI, 2007, p. 03).

A música retrata a cultura e a memória do povo. É uma coleção de sons concebidos e produzidos por sucessivas operações de pessoas que ouvem bem (SCHAFER, 1991, p. 187), que quando executada, integra-se à paisagem sonora tornando-se um de seus elementos. Ao referir-se ao trabalho do antropólogo Alan P. Merriam<sup>26</sup>, Pinto afirma que “o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo”. (PINTO, 2001, p. 224). Compreende-se, portanto, que a música é um elemento cultural, assim como é um elemento integrante da paisagem sonora, e é por ela transformada. Os sons presentes na paisagem sonora, sejam eles de origem natural ou produzidos pelos seres humanos nas mais variadas formas, estão inteiramente ligados à memória e à cultura.

À Geografia, o estudo da cultura e da paisagem pautado na paisagem sonora, possível por meio de uma abordagem humanista-cultural, traz a luz as preocupações com a compreensão de como o indivíduo e o coletivo constroem e concebem o espaço. A paisagem sonora é, dessa forma, apreendida e ao mesmo tempo transformada, diferentemente em cada localidade, em cada grupo, em cada cultura.

---

<sup>25</sup> Tradução livre. No original: “*Les premières compositions de musique descriptive, au 19ème siècle, l’intégration du « bruit » dans les compositions musicales, à partir des années 1920, puis les revendications pour une écoute esthétique du paysage sonore et la création de musique spatiale dans les années 1960 (par John Cage, Pierre Schaeffer ou Murray Schaffer notamment) ont contribué à plusieurs transformations du fait musical, puisque l’espace, l’environnement et le territoire sont devenus des éléments inhérents des processus de composition musicale.*”

<sup>26</sup> A referência é ao livro *The Anthropology of Music*, publicado em 1964 pela Northwestern University Press, considerado decisivo para a abordagem antropológica nos estudos da etnomusicologia.

## 1.5 MÚSICA DA/NA PAISAGEM SONORA: ELEMENTOS DA PAISAGEM, ELEMENTOS CULTURAIS

A identidade dos fandangueiros da Ilha dos Valadares é um complexo entre os valores que estes trouxeram dos seus diferentes lugares de origem, e dos valores acerca do lugar onde vivem.

O fandango praticado na Ilha proporciona para cada mestre que ali habita obter recordações do lugar de onde veio, de suas experiências entre os familiares e amigos, e dos valores construídos e compartilhados. As experiências afetam a percepção acerca dos lugares. Carney, ao discorrer sobre as experiências de vida das pessoas, afirma que

Nosso lugar de nascimento deixa uma marca que determina a maneira como percebemos outros lugares. A música contribui para recordações de experiências do lugar doméstico, tais como tocar música com parentes em uma reunião de família, entoar cânticos de Natal durante as Festas ou praticar um instrumento, como as lições de piano recebidas quando criança. (CARNEY, 2007, p. 132)

O fandango “batido”, praticado em Valadares, é uma marca<sup>27</sup> rara. Em outras comunidades este tipo de marca desapareceu ao longo do tempo, restando apenas o bailado (ou valsado, como também chamam os fandangueiros), que também é praticado na Ilha dos Valadares. O fato de um lugar congregar mestres de fandango oriundos de diferentes localidades, e preservar uma marca que em outras comunidades tradicionais não mais existe, faz-nos pensar acerca do compartilhamento e construção da memória e dos símbolos nele existentes. A música de um lugar pode oferecer ao estudo geográfico elementos para tal leitura, visto que ela, segundo Carney (2007, p. 145), tanto reflete quanto influencia as imagens que as pessoas possuem de lugares e a forma como essas imagens mudaram significativamente as atitudes das pessoas para com lugares. Para este autor “esse é outro passo para se compreender a ‘geografia da mente’”. Carney ainda afirma que

No estudo da música como um meio, devem ser levados em consideração o mensageiro e o mecanismo desse meio, isto é, os compositores, arranjadores, músicos, instrumentos, engenheiros de som, equipamento de gravação e estúdios de

---

<sup>27</sup> Marca é o termo que os fandangueiros utilizam para designar os diferentes ritmos e melodias que compõe o repertório do fandango.

gravação. Por exemplo, os antecedentes culturais do compositor, suas percepções e conhecimento do lugar, bem como suas intenções (propósito, fundamentação lógica, objetivos, inclusão ou exclusão de determinados aspectos do lugar e o público ouvinte), podem influenciar a natureza do lugar representado. (CARNEY, 2007, p.144)

O estudo da música deve levar em consideração o lugar onde ela é produzida e tocada, com seus valores sociais e culturais. Pensar o lugar remete a pensar na localização, assim como nas paisagens que este comporta. Para Milton Santos (1996, p. 61) a paisagem é composta “não apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.”. Sendo assim, não pode ser apreendida apenas com uma leitura visual, mas percebida através dos sentidos. Nisto, a paisagem se torna subjetiva, tornando-se única, na medida em que o coletivo destaca suas similitudes, formando uma unidade no imaginário social. Cosgrove (2004, p. 99) especifica três implicações do conceito de paisagem: “(1) um foco nas formas visíveis de nosso mundo, sua composição e estrutura espacial; (2) unidade, coerência e ordem ou concepção racional do meio ambiente; (3) a idéia de intervenção humana e controle das forças que modelam e remodelam nosso mundo”. Acrescenta-se à idéia de Cosgrove o fato de que todas as formas presentes na paisagem devem ser levadas em consideração, tanto as visíveis, quanto as percebidas por meio dos outros sentidos humanos. A paisagem relaciona natureza e sociedade, ou o meio e o homem, ao passo que este toma consciência do esquema da natureza que o envolve.

Entendendo a paisagem como portadora de elementos visuais, sonoros, odoríferos e tácteis, e portadora também dos significados dados a esses elementos pelas pessoas que os vivenciam, o estudo da música ainda deve levar em consideração os demais constituintes da paisagem sonora do lugar, como elementos para se pensar nas primeiras bases sonoras fornecidas ao músico. Frédéric Roulier propôs uma “Geografia dos meios sonoros”, trazendo à discussão o meio sonoro numa abordagem geográfica. Em seu artigo *Por uma geografia dos meios sonoros*<sup>28</sup>, Roulier faz uma reflexão acerca das informações contidas no espaço sonoro, e o analisa numa perspectiva temporal, relacionando ainda ao clima e ao relevo, os quais influenciam

---

<sup>28</sup> Título original: *Pour une géographie des milieux sonores*.

diretamente em determinadas paisagens sonoras. Neste estudo o autor propõe uma Geografia do ruído, que caminha para uma Geografia dos meios sonoros. Para tal estudo, fundamenta-se na Geografia social, a qual, segundo ele, interessa-se pelos produtos dos espaços (territórios, paisagens, etc.), e pelas variações geográficas destes produtos de acordo com as escalas das análises e dos grupos sociais.

A Geografia do ruído está ligada aos estudos de quantidade e qualidade dos ruídos produzidos em diferentes lugares, e para isso Roulier cita o exemplo das taxas de exposição a mais de 65 DB (A) entre os países do norte e do sul da Europa. Para ele, a Geografia do ruído interessa-se particularmente nos contextos e nos efeitos prejudiciais que os sons podem causar nas pessoas. Já uma Geografia dos ruídos, como traz numa segunda instância, tem como objeto de estudo a variedade dos sons, que ligam-se a subjetividade, mas que informam diferentes modos de vida e comportamentos de um povo. Justificando o uso do termo “meio sonoro”, explica que é o todo do relacionamento material e abstrato entre algo e seu ambiente sonoro, constituindo-se num campo geográfico de estudo que apreende o mundo sonoro que integra a Geografia do ruído e dos ruídos. Numa pesquisa dos meios sonoros, o ruído e os ruídos da cidade são relacionados à sua morfologia, seu planejamento e sua arquitetura. Cada cidade, cada lugar tem sua identidade sonora, numa variação de sons entre um lugar e outro, e também entre os tempos e as culturas.

A identidade sonora de um lugar pode estar representada em uma música, quando esta apresenta os elementos da paisagem do mesmo. Para Kong, a música pode transmitir imagens do lugar, e também pode servir como fonte primária para compreender a natureza e a identidade dos lugares (KONG, 1995, p. 03). Carney (2007, p. 140-142) faz um levantamento das músicas que citam os elementos naturais de um lugar. Cita ainda o movimento dos músicos de uma região para outra, proporcionando assim o movimento de gêneros e subgêneros musicais de um lugar para outro nos Estados Unidos. Na ilha dos Valadares, a migração, que levou os tocadores de fandango para lá, fez desse espaço um lugar onde se faz um fandango com características próprias. Isso se deve ao fato de que Valadares congrega tocadores de fandango oriundos de diferentes regiões, o que proporcionou um diálogo para a construção de um

fandango que trouxesse um pouco do que era tocado em cada região. Pedro Pereira, fandangueiro nascido no Rio dos Patos (Paraná), morador da Ilha dos Valadares, discorre acerca da diferença existente entre o fandango que tocava no Rio dos Patos e o que toca na Ilha dos Valadares:

[...] E o fandango deles aqui é diferente do nosso fandango lá, que nossa viola lá é entaivada e aqui eles tocam pelo meio, então nós entramos com a rabeça no grupo, né? Eles já tem o violeiro dele, tem o Waldemar, que eu falei, o Brasília, então eu com o Zeca somo o rabequista, então são dois rabequista, dois adufeiro e dois violeiro. Lá não, lá não tinha grupo, lá nós tocava variado. Tocava fandango aqui, lá, por toda a parte. Convidava gente, mutirão pra lá, mutirão pra cá e a gente não tinha grupo, era direto, né? [...] Lá eu tocava rabeça e viola. Lá cada um tocava um pouco, batido também, quando um cansava, outro pegava, outro ia dançá e ia assim, meu irmão, meus sobrinhos, meus primos, um tava tocando quando tava cansado largava, outro pegava e era assim até de manhã. (MARCHI *et al*, 2002, p. 287-288)

Pedro Pereira fala não apenas da forma de tocar o fandango, mas também das relações diferenciadas nos lugares e no tempo. Ao falar do Rio dos Patos, seu lugar de origem, está também referindo-se ao tempo, pois remete-se às suas lembranças. A viola oitavada, ou tocada pelo meio, é uma diferença na estrutura musical por ele apontada. Diante disso, as diferenças entre o fandango de um lugar e outro, devem ser analisadas dentro de cada contexto, pois, segundo o relato do Sr. Pedro, o fandango do Rio dos Patos estava associado à prática em família, e ao mutirão que não mais ocorre na comunidade da Ilha dos Valadares. Dessa forma, cada lugar e cada contexto oferecem as bases para se pensar a música. Para Carney

As características únicas de lugares específicos podem oferecer as pré-condições necessárias a novas idéias musicais. O contexto histórico, ambiental e social de um lugar, muitas vezes, fornece cenário e inspiração para determinado indivíduo ou grupo criar música. (CARNEY, 2007, p.138)

A relação existente entre a música e o lugar sempre foi objeto de atenção dos músicos e dos envolvidos com essa arte, como os fabricantes de instrumentos e produtores musicais. Uma evidência para este fato é a forma e a sonoridade de cada instrumento musical. Na construção de um instrumento, sua sonoridade é pensada com base no lugar onde ele será tocado. Diante disso, os instrumentos acústicos possuem uma forma que possibilita uma



propagação maior dos sons por eles produzidos, diferente de uma guitarra elétrica, que, quando tocada sem estar conectada a um amplificador, produz um som de baixo volume e intensidade. Caznok discorre acerca desse tema, ao afirmar:

Parece óbvio dizer que dimensão acústico-espacial sempre esteve enraizada na consciência de músicos e ouvintes desde o canto gregoriano até os dias de hoje, pela simples razão de não ser possível separar o som de seu *habitat* acústico. No entanto, é somente a partir dessa obviedade que se podem acompanhar as transformações ocorridas nessa consciência, pois ela encerra em si os caminhos perceptivos priorizados e desenvolvidos pelo homem ocidental. (CAZNOK, 2003, p. 68)

A escolha dos timbres de cada instrumento também pode estar relacionada aos sons que as pessoas já estão habituadas a ouvir. Não é estranho para um brasileiro ouvir os sons das platinelas de um pandeiro, sons de chocalhos, ou mesmo o som agudo das cordas de um cavaquinho. Da mesma maneira, o toque de tambores – como congas, quintos e tumbadoras – não são estranhos para os povos africanos e os países que tem em sua formação étnica a presença da cultura africana. No fandango, o toque da rabeca, misturado ao som da viola, do adufo, das vozes e do batido dos tamancos, concedem ao caçara a identidade sonoro-musical necessária para o repasse entre as gerações.

O estudo geográfico através da música deve compreender sua localização, a cultura, as influências da paisagem sonora local, sonoro-musicais do passado local, e as influências sonoro-musicais externas. Segundo Kong, no contexto da análise musical deve-se haver uma preocupação tanto para o lugar simbólico da música na vida social, bem como os simbolismos empregados na música. (KONG, 1995, p. 8)

Carney (2007, p. 130-131) em seu estudo, citou dez taxonomias gerais ao referir-se às pesquisas geográficas em relação à música, e dentre elas destacamos cinco, que estão ligadas à presente pesquisa. São elas:

- O efeito da música na paisagem cultural;
- As relações da música com outros traços culturais em um contexto de lugar;
- A relação da música com o meio ambiente;
- O lugar de origem (berço cultural) e a difusão de fenômenos

musicais para outros lugares;

- Os elementos psicológicos e simbólicos da música relevantes na modelagem do caráter de um lugar, isto é, na imagem, no sentido e na consciência deste.

Para tais identificações, faremos uso de entrevistas, mapas mentais, assim como de análises de trechos de músicas citadas pelos fandangueiros entrevistados, que fornecerão subsídios para uma leitura das representações acerca da Ilha, e da dimensão que o elemento sonoro toma no contexto desse espaço.

O lugar comporta objetos e valores através dos símbolos, signos e significados. É no lugar que as relações sociais ocorrem, e através delas os valores são compartilhados. A topofilia está ligada a estes valores quando surge no indivíduo a sensação de pertencimento ao lugar. Com o compartilhamento dos valores e das memórias, temos então a possibilidade das análises acerca da identidade de cada indivíduo e do grupo. Assim, têm-se a possibilidade de análise dos três eixos da Geografia cultural, conforme citados por Claval (1997, p. 93): partindo das sensações e das percepções; através da ótica da comunicação, compreendida como uma criação coletiva; e apreendida na perspectiva da construção de identidades.

## 2 A ILHA DOS VALADARES PELOS SEUS MESTRES

### 2.1 UM MERGULHO NAS ÁGUAS DAS “ILHAS PARTICULARES”: OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Já é sabido que para se chegar até a Ilha dos Valadares basta atravessar o Rio Itiberê que a separa da cidade de Paranaguá, de barco ou barca, ou ainda usar a ponte que a liga à cidade. Entretanto, o presente trabalho tem como objetivo trazer à tona elementos que estão presentes nas subjetividades das pessoas que fizeram do Valadares seu lugar de moradia, e os elementos construídos coletivamente na significação da Ilha. Para chegar a “essas ilhas”, percorrendo os caminhos dos códigos e dos símbolos, das percepções e das memórias, os meios utilizados foram as entrevistas e os mapas mentais. Com esses meios, a paisagem da Ilha dos Valadares passou a ser desvendada, apresentando aspectos que fogem ao campo visual. As paisagens sonoras ganharam evidência, e elementos que compõem o universo simbólico da cultura caiçara apareceram, possibilitando o estabelecimento das relações entre paisagem e cultura.

O modo de entrevista escolhido nesse trabalho foi o de entrevistas semi-estruturadas, já que estas proporcionam maior flexibilidade na execução das perguntas, possibilitando ao entrevistado ficar a vontade para falar. Para Boni e Quaresma, as entrevistas semi-estruturadas

[...] combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. (BONI e QUARESMA, 2005, p. 75)

As entrevistas configuraram-se em momentos de conversas agradáveis, sem que os entrevistados demonstrassem preocupação com o tempo, com o que ou como responder, o que foi ao encontro do que é proposto

por Boni e Quaresma (2005), que afirmam que “a entrevista deve proporcionar ao pesquisado bem-estar para que ele possa falar sem constrangimento de sua vida e de seus problemas e quando isso ocorre surgem discursos extraordinários”.

Cada entrevistado possuía forma própria de lidar com as entrevistas, e também uma visão particular acerca dos pontos levantados nas questões postas nas entrevistas, e isso fez com que houvesse dinâmicas diferenciadas para cada entrevistado, o que ganhará evidência nos tópicos que seguem, desde a descrição do contato estabelecido com os fandangueiros, até a apresentação das entrevistas. A busca pelo melhor modo de entrevistar, sem fugir do objetivo proposto pelas questões pré-definidas para a pesquisa, encontram respaldo no proposto por Paul Thompson, que afirma:

[...] há muitos estilos diferentes de entrevista, que vão desde a que se faz sob a forma de conversa amigável e informal até o estilo mais formal e controlado de perguntar, e o bom entrevistador acaba por desenvolver uma variedade do método que, para ele, produz os melhores resultados e se harmoniza com sua personalidade. (THOMPSON, 1992, p. 254)

Os mapas mentais foram utilizados no presente trabalho, na perspectiva de auxiliar na busca de subsídios para a compreensão da relação entre paisagem sonora e cultura. Entendidos como “uma forma de linguagem que reflete o espaço vivido representado em todas as suas nuances, cujos signos são construções sociais” (KOZEL, 2007, p. 115), os mapas mentais produzidos pelos fandangueiros foram coletados de modo a buscar em cada indivíduo, através de uma representação não-verbal<sup>29</sup>, elementos que retratassem o espaço vivido e as memórias sobre os lugares de cada tocador de fandango entrevistado, como complemento às informações obtidas nas entrevistas, ou mesmo para apresentar outros elementos pertinentes para análise. Cada entrevistado possui uma história de vida própria, memórias sobre diferentes lugares, e um olhar específico sobre a Ilha dos Valadares, que é hoje seu lugar de moradia, e esses elementos devem ser buscados pelo pesquisador que tem como intenção compreender o espaço sob a ótica da cultura. Para Kozel,

---

<sup>29</sup> Para o caso do Sr. Eugênio que está impossibilitado de escrever, foram adotadas estratégias diferenciadas, inclusive a de verbalizar a imagem. Mais detalhes sobre as estratégias adotadas serão descritas no capítulo 2.3.

O espaço não é somente apreendido através dos sentidos, ele referenda uma relação estabelecida pelo ser humano, emocionalmente de acordo com as suas experiências espaciais. Assim o espaço não é somente percebido, sentido ou representado, mas, também vivido. As imagens que as pessoas constroem estão impregnadas de recordações, significados e experiências. (KOZEL, 2007, p. 117).

A metodologia Kozel foi aplicada na análise dos mapas mentais produzidos pelos entrevistados. Essa metodologia considera a interpretação das imagens com base em quatro elementos:

1. Quanto à forma de representação dos elementos na imagem (ícones diversos, letras, mapas, linhas, figuras geométricas, etc.);
2. Quanto à distribuição dos elementos na imagem (formas dispostas horizontalmente, isoladas, dispersas, em quadros de perspectiva, etc.);
3. Quanto à especificidade dos ícones (são quatro as categorias básicas: representação dos elementos da paisagem natural, dos elementos da paisagem construída, dos elementos móveis, e dos elementos humanos);
4. Apresentação de outros aspectos ou particularidades.

As coletas de campo, compostas de entrevistas<sup>30</sup> e da coleta dos mapas mentais, compreenderam dois momentos, que ocorreram em dias distintos, com objetivos e dinâmicas conforme descritos abaixo:

**Primeiro momento:** coleta de informações pessoais e de lembranças da Ilha dos Valadares e do lugar onde o entrevistado morava. Para as entrevistas, foi seguido o seguinte roteiro de perguntas:

1. Nome.
2. Idade.
3. Tempo de moradia na Ilha dos Valadares.
4. Em que lugar morava antes de vir para Valadares?
5. Como foi o dia da chegada em Valadares?
6. Qual a lembrança mais marcante na Ilha dos Valadares?
7. Qual a lembrança mais marcante do lugar de onde veio?

Para as gravações, foi usado um gravador digital Olympus Digital Voice VN-90, e após a gravação da entrevista, foi entregue uma folha de papel

---

<sup>30</sup> Cada gravação foi previamente autorizada pelos entrevistados.

A4 padronizada para cada entrevistado, e lhes foi pedido que fizessem dois mapas: um da Ilha dos Valadares, e outro do lugar onde moravam. Juntamente era dada uma caneta, e cada entrevistado produzia as imagens, entregando-as ao concluir. Esses mapas mentais foram recolhidos no mesmo dia, logo após o término das entrevistas. As folhas para as produções dos mapas seguiram o padrão conforme anexo 01.

**Segundo momento:** coleta de informações sobre os sons que compõem a paisagem sonora da Ilha dos Valadares e do lugar onde moravam. Nesse segundo encontro foi seguida a mesma dinâmica do primeiro momento: primeiramente foram feitas as gravações das entrevistas (para a segunda etapa de entrevistas o aparelho utilizado para as gravações foi um MP4 Philips GoGear, por oferecer melhor qualidade de áudio e maior espaço de armazenamento que o aparelho utilizado nas entrevistas anteriores) e em seguida a aplicação dos mapas mentais. Dessa vez, no entanto, as folhas para a produção das imagens foram deixadas com os entrevistados, para que as fizessem com calma, e somente no dia seguinte foram recolhidas. As entrevistas basearam-se no seguinte roteiro de perguntas:

1. Dê exemplos de sons que gosta, que existem na Ilha dos Valadares.
2. Existe algum som na Ilha dos Valadares que **não** gosta? Qual/quais?
3. Existem sons que goste, que não haja na Ilha dos Valadares? Quais?
4. Em outros lugares fora dos Valadares, existem sons que **não** gosta? Quais?
5. Nos bailes de fandango de onde morava, qual a música que mais marcou sua vida? Favor cantar um trecho.
6. E entre as músicas tocadas nos bailes de hoje, qual a mais marcante? (favor cantar o trecho da música) Por quê?

Após a gravação de cada entrevista, foram entregues duas folhas de papel A4 em branco para cada entrevistado, e lhes foi pedido que nelas fizessem dois desenhos: em uma das folhas, um desenho do lugar onde morava, e na outra, um desenho da Ilha dos Valadares. As folhas foram deixadas com cada tocador, e somente no dia seguinte os desenhos foram recolhidos.

A escolha dos entrevistados deu-se com base em dois critérios: 1) ser tocador e formador de grupos de fandango e/ou repassador do fandango; 2)

ser morador da Ilha dos Valadares. Além desses critérios, a escolha dos tocadores deu-se de modo que fossem contemplados todos os grupos de fandango existentes em Valadares<sup>31</sup>.

A seguir serão expostos os resultados colhidos nos dois momentos do trabalho de campo. Para as citações diretas das falas dos entrevistados, houve a tentativa da transcrição literal de como falaram durante as gravações, no intuito de aproximar o leitor do modo de falar de cada entrevistado, e também na tentativa de aproximar a linguagem escrita da linguagem falada pelo caiçara da Ilha dos Valadares. Para os recortes dentro das falas foi usada a simbologia “[...]”, tanto para as palavras que não foram compreendidas no momento da transcrição, quanto para a subtração de frases já ditas pelos entrevistados, de modo que as citações não se estendessem além do necessário para que a mensagem fosse passada. Para facilitar a análise, foram organizados subcapítulos, sendo que em “O contato” será descrita a forma com que se deu o primeiro contato com cada tocador a ser entrevistado, qual foi a abordagem pessoal utilizada pelo pesquisador, e as primeiras impressões obtidas. Em “As entrevistas – primeiro momento” e “As entrevistas – segundo momento” serão apresentados os materiais colhidos em campo, referente a cada tocador. No tópico seguinte, intitulado “As memórias e o universo simbólico: considerações sobre as entrevistas” serão apresentadas as análises das entrevistas coletadas, do primeiro e do segundo momento de gravações. E por último, em “Os mapas das Ilhas: considerações sobre os mapas mentais”, serão apresentados e analisados cada mapa mental produzido pelos fandagueiros entrevistados. Cada um dos subcapítulos a seguir está organizado pelos nomes dos tocadores, de modo a facilitar a análise.

### 2.1.1 O contato

Para a descrição do primeiro contato com os fandagueiros escolhidos para essa pesquisa, peço licença para utilizar a primeira pessoa do singular, com o objetivo de tentar aproximar o leitor das sensações e

---

<sup>31</sup> No início da pesquisa havia três grupos de fandango na Ilha dos Valadares: o Grupo Folclórico Mestre Romão, o grupo Pés de Ouro, e a Associação Mandicuéra de Cultura Popular. No final do ano 2008 foi criado o Grupo de Fandango Mestre Brasília, com tocadores que também integram o Grupo Folclórico Mestre Romão, contudo sem a presença dos jovens dançadores que fazem parte deste último grupo.

percepções obtidas na interação com os entrevistados. Serão também relatadas como aconteceram as diferentes abordagens iniciais, de modo a apontar os erros e os acertos nelas ocorridas, já que cada pessoa escolhida para integrar a presente pesquisa agiu de maneira diferenciada ao convite para as entrevistas, resultando inclusive em uma não aceitação, o que fez com que o número de entrevistados reduzisse de seis para cinco.

No primeiro contato, cada frase a ser dita teve de ser pensada e elaborada, e algumas vezes reelaboradas, de modo a deixar claro o objetivo real da pesquisa e o que se esperava de cada entrevistado, o que evitou que fossem criadas expectativas de algo que não viesse a se concretizar.

Seguem a seguir as transcrições dos primeiros contatos estabelecidos com cada um dos tocadores de fandango entrevistados, na ordem em que foram contatados.

Eloir Paulo Ribeiro de Jesus (Pôro)

Na manhã de domingo do dia dezesseis de dezembro de 2007, cheguei em Paranaguá e me dirigi à sede da Associação Mandicuéra de Cultura Popular, no interior da Ilha dos Valadares, onde se situa também a residência do Eloir, mais conhecido como Pôro. A amizade com ele já existia desde que tive o primeiro contato com o fandango, no ano de 2006 – no “Pixilhão de Verão” –, organizado pela Associação Mandicuéra, que aconteceu na praça da Ilha dos Valadares, e que congregou mestres e tocadores de fandango das diferentes localidades do litoral do Paraná e de São Paulo. No mesmo ano participei do mutirão de construção da primeira sede da Associação Mandicuéra, que finalizou com um baile – como nos antigos Pixilhões – que também reuniu vários mestres, tocadores e batedores de fandango, dos diferentes grupos da Ilha dos Valadares.

Por ter participado de momentos marcantes da Associação Mandicuéra, a receptividade do Pôro e a prontidão para participar da pesquisa foram notáveis. Após conversarmos sobre a Associação, os projetos que estavam em andamento, e as expectativas para os próximos projetos da Associação, expliquei-lhe sobre a pesquisa acerca da paisagem sonora da Ilha dos Valadares, e pedi sua participação. Ao aceitar, partimos para a primeira



etapa da pesquisa, que consistia na primeira entrevista gravada, e na produção dos primeiros mapas mentais. Após gravada a entrevista e recolhidos os mapas mentais, dirigimo-nos até a casa de um de seus irmãos, morador do Valadares, e em seguida o Pôro me conduziu pela ilha até a região do Mangue Seco, onde situa-se o clube Sete de Setembro. Despedimo-nos, agradei sua atenção, e me dirigi para dentro do clube, onde aconteceria o ensaio do grupo Pés de Ouro.

Gerônimo dos Santos e Nemésio Costa

É no clube Sete de Setembro que nas tardes de domingo acontecem os ensaios do grupo Pés de Ouro. Cheguei enquanto os dançadores preparavam-se para o início do ensaio, e os tocadores faziam suas últimas afinações. Todos do grupo já haviam me visto em bailes nos quais participei, mas com os integrantes do grupo, Gerônimo, Nemésio e Zeca, além dos bailes havíamos nos encontrado outras vezes na sede da Associação Mandicuéra, onde participaram de um projeto de repasse do fandango<sup>32</sup> no ano 2006 a jovens moradores da Ilha e da cidade de Paranaguá, o qual por vezes pude presenciar. Com isso houve também uma boa receptividade por todos do grupo, e pude assistir a todo o ensaio e ainda participar do delicioso café da tarde por eles organizado.

Ao final do ensaio, expliquei ao Sr. Nemésio, líder do grupo, o motivo de minha presença e o objetivo da pesquisa que estava realizando, perguntei a ele se aceitaria participar da pesquisa, juntamente com o Sr. Gerônimo, e caso aceitassem, iniciaria ali mesmo a primeira etapa da pesquisa. Ele aceitou prontamente, e fez questão de comunicar a todo o grupo, explicando pelo microfone que eu estava ali para fazer uma pesquisa pela Universidade, e pediu a todos que contribuíssem com o que eu solicitasse. Dessa forma, enquanto alguns tocadores guardavam seus instrumentos, e outros terminavam de tomar seus cafés em meio a conversas sobre coisas do dia-a-dia, realizei a primeira entrevista gravada com o Sr. Gerônimo, que demonstrou no início

---

<sup>32</sup> O projeto denominado "Rabecando" teve início em julho de 2006, financiado pelo Ministério da Cultura do Brasil (MinC), após ter sido selecionado no primeiro Edital de Culturas Populares do MinC. O projeto consistia no repasse do fandango por meio de aulas de construção e toque da rabeca, viola, caixa e adufo.

certo desconforto em relação ao gravador. Ao término da gravação, entreguei-lhe a folha de papel onde faria os mapas mentais. Após relutar, sob o argumento de que não sabia desenhar, consegui convencê-lo ao explicar que não precisava fazer um desenho perfeito, mas que apenas colocasse o que sabia da forma que sabia. Então ele começou sua produção, e então o deixei só para que não se sentisse pressionado, o que, para minha surpresa, ao voltar após alguns minutos, vi a folha com os seus desenhos nas mãos da sua esposa, Dona Inês, que estava com uma caneta escrevendo sobre os mapas feitos por ele. Apressei-me para entender o que estava acontecendo, e só então vi que uma das dificuldades do Sr. Gerônimo era a de nomear os bairros da Ilha, pois não sabia escrever, e para resolver isso, ele apontava no mapa o lugar e dizia para sua esposa escrever o nome que ele falava. Nesse momento entendi que pesquisas com comunidades tradicionais, ou ainda com pessoas de idade mais avançada, devem também estar preparadas para a possibilidade da existência de pessoas que não dominam a escrita, e oportunizar soluções para que não se invalide nenhum entrevistado. A solução encontrada pelo Sr. Gerônimo foi válida, já que o que sua esposa fez foi apenas transcrever o que ele orientava, mantendo a idéia original do Sr. Gerônimo.

A entrevista com o Sr. Nemésio deu-se logo após o término da entrevista com o Sr. Gerônimo. O Sr. Nemésio mostrou-se desinibido desde o início, e teve facilidade para responder as perguntas que lhe eram feitas, explanando bastante em cada uma das respostas que dava. Ao solicitar que fizesse os mapas mentais, argumentou sorrindo que não sabia desenhar, mas começou logo a fazê-los, sem maiores constrangimentos.

Mestre que recusou participar da pesquisa

Manhã de domingo, dia quatro de janeiro de 2009. O céu estava nublado. Fui de bicicleta até o bar, onde se localiza também a residência do Mestre que seria o sexto integrante da pesquisa. O bar estava fechado, mas ao me aproximar, o vi saindo pela porta, então chamei-o e cumprimentei-o. Apresentei-me como pesquisador da Universidade Federal do Paraná, com uma pesquisa voltada para a cultura e para o fandango, e em seguida convidei-o à participar da pesquisa, o que implicaria em participar de duas entrevistas

rápidas, que poderiam ser feitas na sua residência, ou no local onde achasse mais conveniente, no dia em que ele achasse melhor. Foi notável o mal estar nele gerado pela idéia da entrevista, e isso resultou em uma resposta negativa à participação na pesquisa, pois, segundo ele, estava doente e a doença o tinha afastado até mesmo de tocar fandango. Indicou outro mestre, amigo seu, alegando: *“Ele dá entrevista, ele gosta de entrevista”*. Ao insistir para que participasse da pesquisa, explicando a importância que ele tinha para a história do fandango, inclusive por pertencer a uma família de tocadores, e argumentando também que se tratava de questionários de perguntas simples, que poderiam ser respondidas no lugar, dia e hora que ele achasse melhor, ele foi decisivo em sua opção de não participar. Aceitei sua decisão, agradei a atenção e desejei-lhe melhoras, e saí do bar aborrecido, em direção à residência do Sr. Eugênio.

#### Eugênio dos Santos

Após o infrutífero contato anterior, resolvi mudar a abordagem inicial e não falar em fandango no primeiro contato, mas explicar que estava desenvolvendo uma pesquisa sobre a geografia e a cultura da Ilha dos Valadares, até porque a pesquisa é, acima de tudo, geográfica, e não especificamente musical. No caminho para a casa do Sr. Eugênio, pensava em como o “mercado” que envolve o fandango hoje tem alterado bruscamente o modo de ver a cultura caiçara. Os contratos para apresentações, patrocínios e prêmios que envolvem o fandango enquanto manifestação artística e cultural de um povo de uma região são fatores que acarretam, por um lado, num engessamento das manifestações culturais, e por outro lado, no fim da espontaneidade que havia no ‘fazer fandango’, quando este estava atrelado aos mutirões como momento de diversão. O que tem levado muitos tocadores a “fazer fandango” hoje está relacionado ao dinheiro, o que hoje está diretamente ligado à sobrevivência. O fandango, que outrora era tocado nos bailes, e reunia toda a comunidade para tocar, dançar e se divertir, agora é tocado por contrato, o que tem causado rivalidade nos grupos em busca do retorno financeiro, criando – principalmente nos jovens – a idéia de que a cultura acabará se não houverem incentivos financeiros. Todos esses

pensamentos geravam uma ansiedade em mim, com medo de que os próximos contatos se negassem em participar da pesquisa, por esta não oferecer retornos financeiros, e nem a expectativa de que tal fato viesse a ocorrer.

Ao chegar na casa do Sr. Eugênio, ele estava sentado na cadeira-de-roda<sup>33</sup> na varanda de sua casa. Parei a bicicleta, e do lado de fora do muro mesmo o cumprimentei, apresentei-me falando meu nome e descrevendo-me como geógrafo e pesquisador da Universidade Federal. Disse-lhe que estava fazendo uma pesquisa sobre a Ilha dos Valadares, com os moradores antigos, que fazem parte da história da cultura do povo. Perguntei se ele aceitava participar da pesquisa, e que, caso aceitasse, eu voltaria num outro momento em que ele achasse mais conveniente para que pudéssemos proceder com a entrevista. Para minha surpresa, ele prontamente aceitou o convite, convidou-me para entrar e sentar-me junto a ele na varanda da sua casa. Entrei, cumprimentei-o novamente, agora com um aperto de mão, e o agradei mais uma vez por aceitar participar da pesquisa. Apresentando-se disposto a falar, lembrou de outras pesquisas das quais participou, feitas por estudantes da universidade e também por escritores de livros que pesquisavam o fandango, e relatou ainda fatos como sua ida à Brasília para representar o Paraná no Seminário de Culturas Populares<sup>34</sup>. Antes de sentar-me, disse a ele que não era minha intenção atrapalhar seu domingo, e que voltaria em outra ocasião, para que ficasse melhor para ele, mas o Sr. Eugênio respondeu-me com um grande sorriso estampado no rosto que era bom para ele falar do que tinha vivido e do que sabia. Então me sentei, e ele continuou a falar de viagens que fez, algumas para tocar fandango e outras para falar sobre sua experiência de vida em relação à cultura caiçara. O fato de ter viajado de avião para muitos lugares foi algo que ele destacou, mas destacou também – acima de tudo – a possibilidade de mostrar o fandango para diferentes localidades do Brasil, o que, em suas palavras, “*foi de muito aprendizado*”.

---

<sup>33</sup> Vítima de uma doença que resultou na perda do movimento das pernas, Eugênio dos Santos passa o dia na cadeira-de-roda, exceto pelas manhãs, quando faz pequenas caminhadas pela casa com o auxílio de um andador. Segundo ele, esse procedimento foi indicado pelo seu fisioterapeuta, para que o sangue possa circular pelas suas pernas e pés.

<sup>34</sup> O I Seminário Nacional das Culturas Populares aconteceu na cidade de Brasília entre os dias 23 a 26 de fevereiro de 2005. Foi organizado pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura do Brasil (MinC), e congregou mestres da cultura popular de diferentes localidades do Brasil, entre eles tocadores e músicos.

O receio que eu trazia até a chegada na casa do Sr. Eugênio foi logo superado pela sua receptividade e disponibilidade em falar de sua vida e suas experiências, rendendo já no primeiro contato quase uma hora de um bom bate-papo. O contato, que até então era apenas para marcar o dia da entrevista, presenteou-me não somente com muitas histórias e informações sobre a vida do Sr. Eugênio dos Santos, mas com a certeza de que não há uma regra para aplicar sobre a receptividade dos contatos para uma pesquisa. A abordagem também me deu a certeza de que não convinha falar de fandango já na apresentação, mas que os próprios entrevistados falariam de fandango, já que essa é uma prática que ganhou e ganha destaque em diferentes momentos de suas vidas.

Após ouvir muitas histórias do Sr. Eugênio, combinei com ele a data e o horário do próximo encontro, no qual seriam gravadas as entrevistas. Despedimo-nos, e saí à procura da residência do Sr. Romão.

#### Romão Costa

Sem saber ao certo onde morava o Sr. Romão, sabendo apenas que não ficava muito distante da casa do Sr. Eugênio, pedalei algumas quadras adiante e parei em frente a uma casa branca, onde no terreno havia um senhor, que aparentava ter por volta de 45 anos de idade, mexendo numa antena parabólica. Bati palmas e perguntei a ele se saberia me informar onde era a casa do Sr. Romão. Ele me informou que era a próxima casa, no terreno ao lado do dele. Agradei e me dirigi ao portão da casa, onde haviam três crianças brincando: dois meninos e uma menina. Perguntei a eles pelo Sr. Romão, e logo uma delas correu para dentro da casa gritando: – “Vôôô, *tem um homem querendo falar com o Senhor*”. Agradei as crianças, e logo veio o Sr. Romão, sério, caminhando lentamente de dentro de sua casa até o portão onde eu estava. Cumprimentei-o com um aperto de mão, e apresentei-me como pesquisador da Universidade Federal. Expliquei-lhe que estava ali para fazer uma pesquisa sobre a geografia e a cultura da Ilha dos Valadares, e que para tanto havia selecionado alguns dos moradores mais antigos para participar da pesquisa, e perguntei se ele aceitaria participar da pesquisa. Esboçando um ar reticente, perguntou-me se a pesquisa trataria da cultura e

do fandango. Expliquei a ele que falaríamos desses temas também. Enquanto eu falava, ele ficava grande parte do tempo de cabeça baixa, ouvindo minhas explicações, e levantava a cabeça quando ia falar algo. Senti a necessidade de explicar melhor sobre o que tratava a pesquisa, e como seriam as entrevistas, então ressaltai sua importância e relevância para a pesquisa e detalhei melhor o objetivo da pesquisa, que busca compreender o espaço e a cultura dos moradores da Ilha dos Valadares por meio da paisagem sonora. Expliquei ainda que seriam duas entrevistas gravadas, com poucas perguntas, onde ele discorreria sobre cada uma delas. Ele aceitou participar da pesquisa, mas perguntou se as duas entrevistas poderiam acontecer em um mesmo dia. Ao perceber que o fato de dois encontros o deixaria incomodado, aceitei gravar as duas entrevistas em um mesmo dia com o Sr. Romão, ciente de que teria que alterar as dinâmicas para as entrevistas e também para a aplicação dos mapas mentais. Dessa forma, as entrevistas ficaram marcadas, segundo sugestão do Sr. Romão, para o dia sete de janeiro, às 15h30min.

#### 2.1.2 As entrevistas: primeiro momento

Eloir Paulo Ribeiro de Jesus (Pôro)

Na entrevista concedida por Eloir, atualmente com 40 anos de idade, disse viver na Ilha dos Valadares há quatro anos. Antes de lá vivia na cidade de Paranaguá, junto com sua mãe, num bairro próximo ao centro. Morou também em Curitiba durante seis anos, e em Brasília um ano e meio. A Ilha dos Valadares marcou sua infância, sendo o lugar aonde ia com seus irmãos e amigos para se banharem no Rio dos Correias, chamado pelos moradores de “Mar de Lá”. Em suas palavras: *“Apesar de ser de Paranaguá, ter crescido e sido criado aqui, eu não sabia nadá, né. Então a molecada ia pro rio, e eu ficava na... eu nunca entrava na água, entrava só no raso assim. As brincadeiras eram nos mato aí, na correria. Tive uma infância muito saudável”*.

Não conhecia o lugar onde mora hoje, sendo “o outro lado da Ilha”, e quando conheceu – depois de adulto – se encantou, e assim que teve condições financeiras, adquiriu o terreno.

Como lembrança mais antiga do Valadares, citou a primeira vez que

participou de um ensaio da bandeira do Divino<sup>35</sup>, no campo do Canarinho, na casa Sr. Aníbal (hoje falecido), no ano 2000. Depois do ensaio, disse ter resolvido voltar às raízes, tendo em seguida começado a tocar fandango, sob influência de seu amigo Aorélio Domingues. Nos bailes de fandango que aconteciam na casa do Mestre Eugênio, Pôro freqüentava com o intuito de aprender a tocar adufo. *“Comecei ir nos bailes de fandango, na casa do Mestre Eugênio, pra aprendê a tocá o adufo, né. Eu pegava o adufo, ficava do lado ali, e fui aprendeno”*.

#### Gerônimo dos Santos

O segundo entrevistado, de 64 anos de idade, vive na Ilha dos Valadares há 30 anos. Nasceu e viveu na Ilha do Borrachudo (Paraná) até se mudar para Valadares. Ao falar da sua chegada no Valadares, citou como algo bom o fato de já *“chegar trabalhando”*, com trabalho certo, e em seguida começou a dançar fandango, assim como seu pai fazia. Depois de começar a dançar, aprendeu a tocar viola e não parou mais, sendo que hoje toca no grupo Pés de Ouro, já há oito anos. Para ele, o fandango é o que mais marca sua vida na Ilha dos Valadares.

Ao falar sobre o Borrachudo, lugar onde viveu até os 20 anos, referiu-se novamente ao trabalho, só que diferenciando o trabalho de lá ao de Valadares, pois segundo ele, no Borrachudo o trabalho era na roça, e no Valadares já é *“serviço de cidade”*.

No Valadares ficou viúvo da esposa que viveu com ele durante vinte e seis anos, mas hoje tem outra companheira, a Dona Inês, com quem vive e que também integra o grupo Pés de Ouro, dançando fandango.

#### Nemésio Costa

O terceiro entrevistado foi Nemésio Costa, de 59 anos, morador da Ilha dos Valadares há vinte e dois anos. Antes de morar em Valadares, morava

---

<sup>35</sup> A Bandeira do Divino Espírito Santo é uma festividade religiosa cristã, que acontece todos os anos no Litoral do Paraná e de São Paulo, onde as pessoas visitam as diferentes localidades, geralmente comunidades das ilhas, levando a bandeira que representa o Espírito Santo, com tocadores e fiéis que seguem com músicas, levando as bênçãos espirituais às pessoas.

na Vila Fátima, no município de Guaraqueçaba-PR. O dia de sua chegada em Valadares foi relatado como um dia muito alegre, por encontrar e conhecer um novo povo, também ilhéu, afirmando: *“Eu também sou ilhéu, então eu vim pra outra Ilha”*, reconhecendo sua identidade enquanto alguém que morou nas ilhas. Um fato curioso lembrado por ele foi que quando chegou a Valadares havia muita areia, conforme relatou: *“Quando chegemo aqui na Ilha ela era só areia”*. Ao chegar do sítio<sup>36</sup> com sua família, num barco que os transportava com suas mudanças, suas crianças desceram do barco e, ao pisarem na areia, começaram a gritar, pois a areia estava muito quente e elas estavam descalças. Hoje, segundo ele, já está tudo com calçada, com ruas, diferente de como era.

Da Vila Fátima lembrou-se das pescas que fazia por lá, de jogar bola, dos namoros, das danças. Foi lá que começou a trabalhar, no ano 1972, sendo que antes disso atuava no comércio. Para ele, era uma vila grande, com mais de trinta famílias. Em sua juventude esteve dois meses em São Paulo, e seis meses em Cananéia estudando, mas sempre retornou à Vila Fátima, de onde saiu definitivamente apenas para estabelecer-se na Ilha dos Valadares com sua família. Refere-se à Ilha dos Valadares como uma Ilha muito querida, da qual gosta muito, com um povo muito humilde, e novamente afirmou: *“Um povo que é tudo ilhéus. A Ilha é cheia do povo da Ilha, as Ilhas. Tem vários: tem Ilha das Peças, tem da Ilha do Mel, tem de Guaraqueçaba, tem de todas as Ilhas tem aqui na Ilha. Então por isso dizemos que somos todos ilhéus”*.

Romão Costa

Com 80 anos de idade, nasceu e vive até hoje na Ilha dos Valadares, o que destoa dos demais fandangueiros, já que apenas ele, dentre os entrevistados, não viveu em outra localidade além do Valadares. No fandango, é fundador do grupo Folclórico Mestre Romão, grupo que congrega tocadores veteranos e jovens dançadores, onde o Sr. Romão dança o fandango e ensina aos mais jovens as marcas e as batidas do tamanco. Por ser morador da Ilha dos Valadares desde que nasceu, em lugar de iniciar as perguntas sobre o dia

---

<sup>36</sup> Assim como o Sr. Gerônimo, o Sr. Nemésio também usou o termo sítio para designar a Vila Fátima, onde morava.



de sua chegada em Valadares, foi pedido que falasse sobre a lembrança mais antiga que tinha da Ilha, foi onde o Sr. Romão relatou sua infância, marcada pela morte de sua mãe no parto de um de seus irmãos, quando ele tinha dois anos de idade. Com isso, foi morar na casa de sua tia, enquanto seu irmão passou a viver com sua madrinha, e seu pai ficou sozinho. Já com seis anos de idade acompanhava e ajudava sua tia na roça, e com oito anos sentiu a necessidade de ganhar algum dinheiro para si, pois, segundo ele: *“gostava sempre de andá com algum dinheiro no bolso”*. Então passou a colher frutas para vender na cidade, sem, contudo, deixar de ajudar na roça. As frutas que vendia eram as existentes na Ilha dos Valadares, como o caju, camarinha, araçá e goiaba. Quando não tinham frutas para serem colhidas, o Sr. Romão saía para pescar: *“Quando não tinha a fruta, eu ia pescá. Pescá de linha”*.

Passou a freqüentar o fandango já com oito anos, pois participava dos “pixilhões” de mandioca que ocorriam onde morava.

Quando eu tinha oito ano, eu já passava no fandango. Meu avô plantava muita mandioca, e fazia aqueles pixilhão, sabe?! Era vinte e cinco, trinta pessoa que trabalhava, pra ajudá cavá, né, depois a gente tinha o almoço, [...] e quando é de noite ia fazê o fandango. E a gente ia pro fandango e levava [...] milho, levava doce de mamão, canjica, e pinhão, quando era tempo de São João era pinhão. Então, era tudo aquilo ali, e quando terminava a gente ficava sentado [...] e a minha tia me chamava. Aí eu ia. (Romão Costa)

Após relatar sua infância e o início de suas participações nos fandangos, lembrou que no período de 1940 a 1945, quando começou a guerra mundial, o fandango foi proibido. Para ele, a proibição do fandango nesse período estava atrelada ao fato de que, caso viesse um avião, poderia matar as pessoas que estivessem reunidas no fandango.

Aí veio em mil novecentos e quarenta e cinco, começou a guerra. Mil novecentos e quarenta, começou a guerra. Aí não podia fazê fandango em parte nenhum. Não podia fazê fandango em parte nenhum. Se fazia... Se o ispetor visse aí uma casa de fandango aí, uma casa, quarquê coisa com a luz acesa, ele levava preso, e multava o camarada ainda. (Romão Costa)

Segundo o relato do Sr. Romão, o fandango voltou após o final da guerra, em 1945, porém não tão intenso como era antes de haver a guerra.

Em 1950, quando ele já estava com 21 anos de idade, casou-se. Já

tinha sua própria roça e fazia farinha de mandioca. Foi então nesse ano que seu padrinho o convidou para fazer fandango, na casa do seu pai. Nessa época o Sr. Romão já trabalhava no Porto de Paranaguá.

Como o Sr. Romão não se limitou a falar de sua lembrança mais antiga, mas partiu dela para falar de sua vida, relatou também a quantidade de filhos que tem hoje, ao todo nove, todos casados e ainda vivos. Teve os nove filhos com a mesma esposa, a qual permanece ao seu lado. Dos filhos foram gerados trinta netos e dezoito bisnetos. Segundo ele, sua família totaliza sessenta eleitores, ou seja, sessenta pessoas maiores de dezesseis anos.

O Sr. Romão lembrou ainda de quando trabalhava no Porto, nos porões dos navios. Segundo ele, teve vezes em que dormiu no porão do navio, pois como nessa época ainda não existia a passarela que liga hoje Valadares à Paranaguá, em muitos momentos de sua vida ele atravessou o rio Itiberê de canoa, com a bicicleta na proa da canoa, chegava em casa quatro horas da manhã, debruçava-se na mesa de casa e cochilava, para às seis horas da manhã atravessar novamente o rio de canoa para voltar ao trabalho. Nessa fase de sua vida ainda não havia aprendido a ler e nem a escrever, o que só aconteceu em 1960, quando uma professora ensinou-o a escrever seu nome.

Fui aprendê a ler em sessenta, quando eu fui prá entrá na firma. Minha professora da Caixa Econômica, que dava aula lá no Estados Unidos, lá no Porto lá. Aí o camarada diz assim: vamo lá, ao meno aprendê a fazê nome. [...] Eu aprendi a... coisa... a escrevê e coisa, sabe... e fazê nome. Aí... E agora nesse ano, no ano retrasado, ano passado, fui pro SESC, aí que aprendi a lê e escrevê (risos). Bão, agora que ocê vai aprende lê, Romão? Eu digo: não se incomode, que tudo que a gente aprende, nunca é demais, né. (Romão Costa)

Após falar sobre seu tempo de estudo, falou sobre onde moravam seus filhos, apontando ao redor. Dos nove filhos, apenas dois não moram nas proximidades de sua casa na Ilha dos Valadares, mas moram na cidade, relativamente próximos. Falou ainda sobre as mudanças na educação das crianças de hoje, já que estas – segundo ele – falam mais palavrões hoje do que antigamente. Para ele “*agora não dá pra ocê inducá um filho. ‘Cê inda vai inducá o filho do jeito que cê qué e... cê vai preso!*” Dessa forma, citou a importância da educação escolar, mas também da educação familiar, a qual deve ensinar a moral para as crianças.

Lembrou que em 1964 o Inami Custódio Pinto procurou-o para montar um grupo de fandango. Nesse momento o Sr. Romão buscou tocadores em Guaraqueçaba e na região do Maciel para montar o grupo, que contou também com a presença também do seu compadre Manoel (o famoso Manequinho da Viola, lembrado mesmo após sua morte pela sua destreza na viola). Para esta primeira formação o Sr. Romão juntou doze tocadores.

Em 1996, a convite da Prefeitura de Paranaguá, sob o argumento de que o fandango deveria ser resgatado por fazer parte das raízes do povo do Paraná, o Grupo Folclórico Mestre Romão voltou a se reunir para ensaios e apresentações. Segundo o Sr. Romão, o grupo já passou por doze diferentes formações. *“E daí tamo aqui até hoje, no fandango”*.

Após falar dos grupos que já formou, lembrou que seu avô materno tinha casa de fandango, pois, por possuir quatorze sítios, promovia os bailes de fandango após os pixilhões que organizava. Seu avô tinha doze filhos homens, e, segundo o Sr. Romão, só com os filhos que tinha já havia condições de se fazer fandango, pela grande quantidade de pessoas. Seu avô trabalhava, além das roças de mandioca, na construção de objetos de madeira como canoa, pilão, caxeta, remos, e também fabricava redes para pesca. Seu avô ensinou-lhe essas formas de trabalho, o que para ele foi de grande valia, pois, segundo ele, quem não aprende a trabalhar *“fica preguiçoso e a família morre de fome”*.

Eugênio dos Santos

Completará 83 anos em maio de 2009. Segundo o Sr. Eugênio, desde o ano de 1936, quando tinha dez anos de idade, já conhecia Valadares, mas foi com vinte anos de idade que passou a residir lá, após deixar Guaraqueçaba, sua terra natal. Dessa forma, vive há sessenta e três anos na Ilha dos Valadares. Contudo, ele nunca deixou de gostar do lugar de onde veio, o que ficou explícito nos versos que cantou na primeira entrevista: *“Sou filho de Guaraqueçaba, onde eu nasci e me criei, não foi por falta de amor, que de lá me arretirei”*. Os versos improvisados do Sr. Eugênio levaram-no a refletir acerca das características do violeiro de fandango, que tem como base a criação e o improviso:

E alguém vem comigo assim e diz – “Nossa! Você tem até uma modinha!” Eu disse, não o músico... Porque o violeiro tem que istudá e cantá. Porque o músico profissional, eles fazem a música e dão pra reformar a música, porque o erro, pra depois eles cantarem. Nós os violeiros, nós inventamos nós mesmos e cantamos. Então... é... quase tudo os violeiros de fandango, ele tem a música dele mesmo. Eu já fiz música, eu já fiz... nós fazia o toque de viola, a gente aprende com algum vinha as modinhas que trazem de longe né, e a gente faz a gente mesmo. Então eu fiz muitos, né? Então que dava certo, reformava por ali... e ficava. (Eugênio dos Santos)

Quando perguntado sobre o dia de sua chegada na Ilha dos Valadares, contou um fato de sua vida anterior à chegada em Valadares, mas que explica o motivo pelo qual deixou Guaraqueçaba. Segue a transcrição do fato narrado por ele.

Então meu pai fez um mitirão, pra roçá pra plantá arroz, né? Aí fazia pra roçar num dia só, e a noite a gente dava o fandango, pros caras que trabalhavam. [...] E aí veio dois rapaiz conhecido, que era filho do delegado [...] um tal de Jetro e outro Lili, chamam eles, tudo os dois são morto. [...] Fui lá: “– O que é que oceis querem?” “– [...] eu quero que ocê cava uma entrada pra nós, pra nós brincá, se diverti aí.” Eu disse: “– Olha, eu vô falá com meu pai, vô falá que ocêis não trabalharam [...] porque eu num posso mandá entrá sem falá com os pais, né? [...] Aí eu falei c’á turma [...] então parô a viola lá, e: “– Ah, dêxa o rapaiz entrá, que venha se diverti!” [...] Não levo cinco minuto, deiz minuto, a briga lá dentro. Com eles. Era onze hora da noite não tinha mais fandango. [...] Aí quando foi domingo, quando foi oito hora me acampeei, tinha minhas garota lá, de namoro, tudo... eu tinha [...] quase vinte anos. Aí eu fui lá, e tinha um tal de Zé Teodoro muito meu colega, graças a Deus sempre tinha meus colega na época [...]. Aí ele foi e me chamô: [...] “– Óia, vai falá c’o delegado que ocê vai preso” [...] Eu disse: “– Eu não briguei com ninguém. Houve lá uma esculhambação, assim e assim, [...] e foi desafastado lá o armario, mas o baile, a brincadêra desmanchô, foi o motivo deles dois, né? Não sei qual foi o motivo, mas eu vou lá falá com o delegado”. Ele tomava café lá no mercado [...]. Aí fui lá e disse: “– Seu João! É... quero falar c’o senhor aí.” Aí ele olhou pra mim assim: “– Falar comigo é aqui, ó!” Aí eu disse: [...] “– O que é isso? O senhor vai me prendê, me prendê inocente. [...] Então, ele foi falar: “– Não quero conversa! Não tenho conversa com você!” Aí aquilo foi me, me irritando, sabe. [...] Eu digo: “– Que delegado o senhor é?” Por Deus do céu, foi dito naquela hora pra ele lá, e digo agora: “– Que delegado é [...] que tem o poder de ser delegado pra fazê uma prisão pra inocente que não deve? Não correu sangue, ocorreu uma briga lá, não sei o motivo que foi, nem posso contá. E o senhor querê me prendê inocente, por causa que eu pus seu filho pra dentro, e ele era crente, né?” Eu acho que foi isso o motivo. [...] Aí: “– Não quero conversa.” Eu disse: “– Tá bom, não qué? Seu pé

de pato! [...] Que delegado você é? Você é delegado nem de prendê cachorro na rua, você não é!” Aí dê-lhe, o sangue subiu pra cabeça, sabe. [...] Aí o [...] polícia veio vindo perto de mim. [...] Ele disse: “ – Ah, sô obrigado a levá.” Falei pra ele: “ – Eu já tô sabendo.” Aí eu disse: “ – Mas olha lá!” Quando ele olhou lá, eu lá dei um tapa no pé do ouvido. Pá! (risos) Dei-lhe c’a meia a mão aberta, o pé de ouvido, ele deitou lá atrás. [...] Eu pulei em cima, passei a mão na perna dele e fui levando pra água. Aí a turma dele tava [...] num bar lá, aí pularam em cima de mim. [...] Eu digo: “ – Eu sei que tô preso, então eu fiz isso pra ser justificado o inocente que vai tá lá”. Aí me alevantei, o polícia levantô, veio pra cima. [...] “ – Pode me levá. Só que não precisa me pegá em mim. Eu vou andando”. Aí fui com ele, conversando inclusive. [...] Aí fiquei lá. Quando foi uma hora da tarde trouxeram meu pai. [...] Eu fui e levei ele preso. Aí quando foi de manhã nos sortaram. Aí sei dizê que fiquei com vergonha, fiquei um mês sem ir na vila. [...] Aí eu disse: “ – Óia...” chamei depois e disse: “ – vô embora. Tô até com uma vergonha de ir na vila [...] um mês e pouco que eu não piso na vila, nem namorada não converso.” (risos). [...]. Vim sozinho. Aí fiquei morando lá embaixo, na Vila Bela. (Eugênio dos Santos)

O motivo principal de ter deixado Guaraqueçaba, segundo seu relato, foi a vergonha que passou por ter sido preso. Seu relato ainda reservou espaço para o namoro que teve desde os dez anos de idade, ainda na escola, que mesmo depois de ter deixado sua terra natal, esperava voltar para casar-se com a namorada que marcou sua juventude. Contudo, as evidências sobre suas memórias acerca da Ilha dos Valadares, quando da sua chegada, vieram posteriormente, quando descreveu a Ilha.

Morou por volta de onze meses na Vila Bela, na Ilha dos Valadares, em casa de parentes. Ao descrever a Ilha daquela época, citou o local onde hoje é a praça principal, que quando lá chegou era um campo de futebol que estava com muito mato, mas que juntamente com seus colegas, limparam e reativaram o campo. “*Aí rocemo o campo, já fizemo a trave, e já começô o jogo*”. Ao adentrar a Ilha “para cima”, conforme denominou a região onde mora hoje, significando o sentido contrário ao qual morava, relata que o primeiro lugar que esteve foi em um baile de fandango. Segundo o Sr. Eugênio, encontrou o Jetro, filho do delegado de Guaraqueçaba, no baile. Conforme ele citou, não havia mágoa de nenhuma das partes pelo ocorrido que o levou a deixar Guaraqueçaba. Ao conversarem, Jetro lhe informou que sua namorada de Guaraqueçaba estava namorando outra pessoa, notícia essa que lhe foi trazida nas vésperas do dia em que ele iria para Guaraqueçaba pedi-la em

casamento. A notícia que Jetro lhe trouxe o fez desistir de ir à Guaraqueçaba, mesmo com o apoio de seus amigos e parentes que viviam na Ilha dos Valadares e na cidade de Paranaguá, que esperavam que ele se casasse com a garota de Guaraqueçaba, e que por isso ainda tentaram convencê-lo do contrário, com o argumento de que poderia ser invenção de quem o fez desistir. Segundo o Sr. Eugênio, naquele tempo o namoro consistia apenas em pegar na mão e levar para passear, e não tinha beijo na boca como tem hoje. O Sr. Eugênio falou com muito carinho dessa sua ex-namorada, chegando a dizer: *“Eu gostava muito dela”*. Ele havia encomendado um terno novo, que veio do Rio Grande do Sul, que usaria no dia em que pedisse em casamento a namorada que marcou sua juventude. *“Eu mandei buscá no Rio Grande, e tudo, um terno. Tinha um hôme aqui que tirava, um alfaiate, então. Bem em frente à Igreja Matriz ali. [...] Aí eu mandei fazê um terno, roupa nova e sapato, chapéu...”*.

Falou ainda sobre seu trabalho, após ter ido morar em Valadares. Trabalhou no Porto, carregando e descarregando navios, onde chegou a dormir em cima de sacos. Trabalhou também na lavoura de café, após ter entrado no sindicato dos plantadores. Durante três meses após ter decidido não voltar à Guaraqueçaba para pedir a mão da sua namorada em casamento, disse ele apenas ter trabalhado sem sair de casa para se divertir. Ele relatou que nessa época estava pintando uma canoa que seu pai havia trazido para ele de Guaraqueçaba, que serviria também para passar para a cidade, já que naquela época não existia nenhuma passarela que ligava a cidade de Paranaguá à Ilha dos Valadares. Num domingo em que estava pintando a canoa, passaram duas garotas que chamaram sua atenção. Tentou uma comunicação com elas, perguntando se teria uma domingueira (baile que acontecia aos domingos) na Ilha, mas elas responderam ríspidamente dizendo não saber de domingueira alguma, e seguiram o caminho sem lhe dar maior atenção. Tal fato ele narrou, para ilustrar o quanto gostava de mexer com as garotas bonitas e atraentes.

Num dia de Santo Antônio ficou sabendo de um fandango que estava acontecendo na Ilha. Convidaram-no, mas ele alegou estar cansado para participar de um fandango. Após insistirem, aceitou ir ao fandango, mas sem levar viola, pois segundo ele a fama de violeiro o fazia levar viola para todos os bailes que era convidado. O fandango estava acontecendo na casa de uma das

garotas que havia chamado a sua atenção. Foi até lá com seu colega, o qual o apresentou como violeiro de Guaraqueçaba, e assim permitiram que ele participasse do fandango. Dançou com a garota, a qual veio a ser sua namorada, e futuramente sua esposa.

“ – E você? Tem assunto de querê me controlá?” A mulher: “ – É, eu não tenho namorado, moro com meu pai e c’a minha mãe. Filha única dela, e se acertá, dá certo pra mim.” Aí daqui a pouco já parô tudo o fandango, já veio aquela, faziam aquele lanche a noite, a meia noite, né. Era aquelas batata, cará, melado, pinhão, manhecê dia de Santo Antônio. Aí a turma comero, ela já veio c’uma bandeja cheia de pinhão, sentemo em cima do banco nós dois pra descascá já podê come, aí eu digo: tá tudo certo, hein! (risos) [...] Sei dizê que amanheci tomano café c’o casal de velho. Aí eu falei pra ele: “ – Seu José, o senhor me descurpe [...] não vô pedi a mão da sua filha em casamento ainda, mas eu gostei muito dela, nós tamo conversando, tamo se entendendo, eu quero que o senhor me dê uma autorização, pra mim conversá com ela, porque eu sou uma pessoa, graças a Deus sô pobre mas eu sô uma pessoa direita. [...] Aí sei que depois nós namoremo. (Eugênio dos Santos)

Contou também sobre a boa relação que tinha com seu sogro e sua sogra, que em suas palavras: “*Foi um pai pra mim. Um pai e uma mãe, minha sogra e meu sogro foi um pai e uma mãe*” Morou sete anos na casa do seu sogro, e teve quatro filhos enquanto morava com eles. Só saiu da casa do seu sogro após ter construído sua casa, mesmo com o apelo do sogro para que eles ficassem. Contudo, continuaram morando próximos.

Após ter construído sua casa, desmanchou a casa dos pais de sua esposa e construiu outra para eles, e cuidou deles até que a morte os levou. Sua esposa morreu antes deles, e ainda assim continuou cuidando dos seus sogros. “*Quando eu viuvei, ela era viva ainda*”, relatou o Sr. Eugênio.

Nos minutos finais da entrevista, o Sr. Eugênio confirmou que sua vida está toda ligada à Ilha dos Valadares, afirmando: “*Eu daqui acho só saio é na hora da morte mesmo*”. E quando foi solicitado que falasse da lembrança mais marcante que trazia de Guaraqueçaba, sua terra natal, falou do trabalho na roça, na lavoura, e no mar. Em suas palavras:

Nós saía da roça, e já saía pro mar. [...] Nós vinha da roça ali, que chegava em casa cinco hora da tarde, a rede... embarcava a rede, se aprontava, tomava um café com mantega, se recolhia meia noite, uma hora da madrugada. Se recolhia né?

Vendia o que não matava, as veiz trazia alimentação pra comê, né. Tinha com fartura. A pesca dava, tinha com fartura. Então a gente comia o que queria. (Eugênio dos Santos)

Lembrou que vendia camarão por trezentos réis, e que havia dificuldade para vender, pois além da falta de comprador, o dinheiro pago era pouco, pois havia muito camarão e muito peixe, o que dificultava ainda mais. Para ele: *“O sacrifício, como diz os antigos, de nós morá no sítio, era que não dava vantagem. A gente trabalhava como um condenado, e era só pra comprá uma roupinha e guardá de pouco em pouco pra comprá uma roupa, um sapato”*. Ao comparar o trabalho que fazia em Guaraqueçaba com os trabalhos que desenvolveu após ter ido morar em Valadares, citou a experiência desenvolvidas no Porto, nas bancas do Mercado do café e em restaurantes. Lamentou ainda a doença que o impossibilitou de andar, mas ressaltou que sua vida foi sempre repleta de alegrias.

### 2.1.3 As entrevistas: segundo momento

Romão Costa

O primeiro entrevistado do segundo bloco de gravações foi o Sr. Romão, que teve as duas entrevistas gravadas no mesmo dia. Quando perguntado sobre os sons que existem na Ilha dos Valadares, entendeu que seriam apenas os sons desagradáveis, e disse: *“Aqui não tem som nenhum. [...] O som daqui são aqueles cara que vem fazê propaganda, anunciá o negócio que é mais barato, mais caro”*. Como sons agradáveis, citou os sons dos pássaros, e mostrou as gaiolas ao redor da casa do seu filho.

Foi perguntado a ele se há diferenças entre os sons existentes hoje na Ilha dos Valadares, e os que existiam antigamente, ao que respondeu que antigamente Valadares era muito pacata, e lembrou que quando estava na escola, em 1936, viu em um dos livros que estudou na escola que naquele ano havia sessenta e cinco casas na Ilha, o que comprova o quão tranqüila era a Ilha. Falou da segurança que havia, onde se podia sair de casa e deixá-la aberta, sem medo de que fosse roubada. Lembrou também de sua infância, de que algumas pessoas que voltavam do fandango escondiam garrafas com cachaça atrás de moitas, e ele junto com outras crianças as pegavam do lugar



onde estava, confundindo quem havia escondido, que voltava e não mais encontrava a bebida.

Falou sobre a casa de fandango<sup>37</sup>, que possuía duas sapatas, ou seja, duas estruturas, sendo uma para fixar o assoalho, e outra para levantar as paredes, fazendo com que o assoalho e as paredes fossem independentes. Segundo o Sr. Romão, em casas onde o assoalho não fosse independente das paredes, houve casos em que ao amanhecer não havia mais telhas na casa, pois quebravam-se todas com a ressonância das batidas dos tamancos. “[...] *Pra num sacudi, senão um fandango que tinha bastante gente pá dançá, dez ou doze hôme pá dançá, aí cum as pisada mesmo quebrava tudo as telha da casa. Eu fui num fandango que quando amanhecia o dia num tinha uma telha na casa, tudo caída*”. Lembrou de que Inami contava que para as casas de fandango era feito um buraco no porão, o que fazia com que os sons ressoassem longe, mas não tinha certeza se o que Inami contava era verdade, pois nunca havia visto tal estrutura. Contudo, elogiou Inami, e afirmou que o Inami sabia de muita coisa, pois era um grande historiador, e o chamou de maior historiador do Paraná.

A música que ele citou como a mais marcante, desde a sua infância, foi a “Anu”, primeira marca tocada nos bailes de fandango.

Quando chegou o primeiro casal de espanhol que vieram numa expedição, pra trazê um pôco de escravo, porque aqui no Valadares tinha um presídio de escravo. Então eles deixaram lá em Cananéia, mas em Cananéia não deu pra chegá eles lá, porque em Cananéia não tinha água potável e nem índio nativo. Então foram pra Superagüi, chegaram na Ilha de Superagüi não tinha tamém. Então eles vieram pra Ilha da Cotinga. Chegaram na Ilha da Cotinga eles encontraram água potável, daquela rocha de pedra sai água um tanto assim, terrível de se vê, boa mesmo, e índio nativo, que era o índio que já existia ali sempre. E ali já existia o português, o caboclo, o caboclo é fio de homem branco c'o índio, primeiro foi mameluco, mameluco que inventô o barreado. Depois do mameluco é que veio a mistura do mameluco c'o índio, que ficô o caboclo. Então aí fico caboclo, português e africano, e ali ficaram, distante, distante de pouco de tempo, aí começaram com sudade da terra deles. Sudade daqui e dali, de navio muito longe pr'eles i embora, que fizeram? Então tuda semana faziam serenata. Até tarde, fazia serenata que é pra relembrá a terra deles. E foi onde um dia chegô o índio lá, viu, eles tocare viola e coisa, entrô no meio e formô o fandango. Então o fandango

---

<sup>37</sup> Casa de fandango era uma casa própria para os bailes de fandango.

aqui é formado com índio, africano, português e espanhol. Daí foi, começô, a primera marca foi o anu, né. Por que? Porque tinha muitos bambueiro ali na Ilha da Cotinga, e nesse bambuêro em mês de novembro e dezembro o anu “schop” pu ali, né. [...] Então saía aquele bando de anu, os espanhol perguntaro pro índio: o que é aquilo, que passarinho é aquele? Daí os índio disseram que era o anu. Aí disseram: “O anu de minha terra, não é como o daqui não. Daqui sempre se guarde e de lá recordação”. Aí começô o fandango. (Romão Costa)

Após falar do surgimento do fandango, explicou que o sapateado do fandango surgiu com os mutirões do gambá de arroz, que consistia primeiramente em bater o arroz, para depois pisá-lo, o que deu origem ao sapateado. Citou a revolução de 1930, que para ele era uma revolução entre Estados, que envolvia disputa de terras, o que prejudicou o fandango, pois muitos se alistavam para servir a pátria, e acabaram deixando o lugar onde moravam. Posteriormente falou sobre as igrejas pentecostais, que para ele também atrapalhou o fandango, pois relacionavam o fandango com o pecado, o que fez com que os fandangueros que se convertiam ao pentecostalismo deixassem de participar dos fandangos. Para o Sr. Romão esses fatores fizeram com que o fandango deixasse de ser praticado por muitos anos, que em suas palavras: “*foi assim, e acabô o fandango*”.

Explicou também porque ainda hoje o anu é a primeira marca tocada nos fandangos:

Contava os antigos que o anu é um pássaro de azar. Quando ele passava por cima d’uma casa que tinha uma pessoa que tava doente, aquela pessoa vinha a falecê. [...] então, pra que tudo começasse bem a noite, e não tivesse nada de briga, então primeiramente a gente tinha a marca o anu. Pra tirá a superstição que tinha ali. Então a primeira marca o anu.

Ao ser questionado se havia novas marcas de fandango, explicou que não, porque há muitas marcas de fandango, chegando ao todo em mais de trinta, sendo a maioria batido, e explicou a dinâmica do fandango batido:

O fandango é meio complicado. É repicado, arrematado, passado, bailado, ô de casa... Você tem que arrematá, porque veio pra cá prucê batê a mão, duas veiz, pro otro arrematá. Você arremata. Aí ‘cê continua. Depois você tem... quando vai arrematá, aí arremata e bate pé, ele grita “ô de casa”.

Quando questionado se havia alguma marca de fandango que ele não gostasse, respondeu negativamente, mas relatou que há muitas marcas

que os violeiros não tocam, pela sua complexidade ou por desconhecimento do instrumentista. Apesar de serem músicas bonitas, em sua opinião. Entre elas citou: Lajeana, Chico, Sapateiro, Tatu.

O Sr. Romão terminou a entrevista discorrendo sobre os violeiros, e afirmou que há violeiros bons para tocar fandango bailado, mas que em sua opinião em Guaraqueçaba não há bons violeiros.

Eugênio dos Santos

Quando questionado sobre quais seriam os sons agradáveis e quais os sons desagradáveis existentes no Valadares, afirmou não se incomodar com barulhos, citando os sons que ouvia das pessoas que voltavam dos ensaios de fandango e das crianças, os quais lhe passavam a sensação de prazer. Relatou ainda: *“Então eu não me incomodo c’o barulho. Não. No lugar que a gente mora, tendo gente tem barulho. Igual a quem diz que onde tem fogo tem fumaça. Né verdade? Então se não tivé gente, claro não tem barulho, mas até um cachorro quando late, um passarinho...”*. Lembrou também do lugar onde trabalhava com seu pai, que era uma ilha, onde havia um socó, pássaro que eles chamavam de fogalinha, que durante a noite produzia um som parecido com o de um mugido de boi. Descreveu o socó como um pássaro grande, semelhante a uma galinha carijó da angola. Segundo ele: *“Então... ele roncava de noite, ele roncava... às veiz nós num conhecia e falava: ‘ – Pai, que isso, que grito assim, aí?’. Madrugada, boca da noite assim. ’ – Aí tem socó aí, que tem que fala’. Então ele fazia Óhhh, óhhh, óhhh, óhhhhhhhn. Então. A gente que não sabe corria, pode até corrê!”*. Lembrou também do macuco, um pássaro que é encontrado nos morros, que tem um som que, nas palavras do Sr. Eugênio, faz: *“Piooonnn, piooonnn, piooonnn... [...] Mas só quando ele sobe no puleiro pra posá que ele grita assim. Depois que ele acerta no puleiro aí não grita. Por ali que a pessoa que percuram de... pra matá o passarinho, né, o pássaro... porque ele é grande também né? É ... aí ele encaminham por ali, por aquela, aquele grito dele. Mas é bonito até podê vê aquele grito”*.

O Sr. Eugênio contou também de um mistério, que se relaciona aos sons, que marcou sua infância e juventude, quando ainda morava em Guaraqueçaba com seus pais. Segue a transcrição de suas palavras:

Então lá onde nós plantava, no morro, também tinha um problema assim, que a gente as veiz conta p'o povo, a pessoa num acredita, né. E é uma parte que eu num pudemo discobri o qui era aquilo. Sabe? Então era uma cachoeirinha, que descia do morro, né? E por otro lado vinha a cachoeira maior que descia água mais forte, por otro rio, outra parte de rio. E nós roçava ali, e plantava ali, tudo. E meu pai dizia: “ – Aqui nesse rio, aqui, vamo pegá água p'a levá pra fazê o café de noite, de manhã, porque tem dia que seca a água aqui. Quando ele bate, ele dá um rumor lá em cima, no morro, amanhã amanhece sem água”. Aí eu disse: “ – Ah pai, água desse tipo de correnteza que seca pai?” Disse “ – Seca meu filho. Repare que quarqué hora que nós tivé posando aqui”. Que nós posava lá na recante do morro, que era mais perto p'a nós trabalhá, que a nossa casa era arretirado, mais na bêra do mato. Aí quando foi um dia nós tava posando lá, nós dois, ele tirava muita batata de noite, já p'a tomá café com ele (risos). Ele tava assando batata, daqui a pôco ele deu aquele urro lá “LÊÊRLÊÊRLÊÊRLÊÊÔ”. Parece que derrubaro um pau muito grande, né? Que urrava assim quando derrubava pau no morro. E depois disse: “ – Olha, o barulho é aquele lá”. Até tremia o rancho, sabe, onde nós tava. Aí quando foi de manhã cedo, que nós fomo lavá o rosto, que nós ia lavá o rosto lá na cachoeira né. Aí chegemo lá num tinha nem um pingo de água. [...] Aí disse: “ – Num disse que aquele coiso, que ele dá aquele sucesso de baque de força num sei que que é, dá na natureza encantada”, ele disse. Que esse tal de encantado. Então ele dá e nouo dia ele cessa aquela água. Parece que tampa aquela saída de água, uma coisa, né, forte, que dá longe, o morro. E era nesse ponto de vista. Mas não dava, passava uma semana, duas semana, dava de novo aquele aquele barulho “LÊÊRLÊÊRLÊÊRLÊÊÊ”, outo dia aí não tinha água. Papai dizia “ – não dá p'a discobri”. Ele disse que é esse tal de encantado. Encantado é ouro, né. O povo de dantes que dizia encantado, mas é oro. Diz que é oro que se muda de um lado p'a oto. (Eugênio dos Santos)

Ao contar fatos que marcaram sua vida, afirmou ter tido uma vida sofrida, pois chegava a ficar de seis a sete meses morando no mato, para plantar a roça, pois, conforme ele relatou, como não tinha esposa também não tinha obrigação de voltar para casa tão cedo. Segundo ele: *“Então as veiz eu fico aqui pensando... eu fui uma pessoa muito maltratada, tem risco de mato, de morro, de ilha, né? Que dá os pernilongo, mosquitinho que nós dizemo, né? Aquele era demais. A gente já tava acostumado per ali. Então, tinha que sofrê p'a vivê, né?”*

Após falar sobre os sons e os fatos de Guaraqueçaba, lhe foi perguntado especificamente sobre os sons que gosta, no lugar onde mora. Segundo ele, os sons que gosta até hoje, são os sons dos pássaros, mas citou

também os sons dos cachorros:

Não, o barulho que a gente gostava, que a gente sente, até hoje eu gosto, é o cantar de passarinho. Então ele cantava alegrava a gente. Mas cantava de dia, né. E a noite já é outro tipo de passarinho que canta. Que canta, que fala né. Então por exemplo o socó ele canta, ele grita a noite. Só a noite, de dia não. Ou senão já uma caça, né pur exemplo, o cachorro do mangue late que nem um cachorro de casa, e as veiz também assusta a pessoa né? Tem um outro tipo de cachorro que viviam lá, que diziam um cachorro filiz, porque ele mexia muito feliz demais, né. Ele grita no mato, se você não soubé você corre. Aquilo ali é a parte da caça a noite, e passarinho da noite, como os passarinho que eles falam de noite, ele de dia não fala. E nem cantam nem nada. Porque canto de passarinho de noite não se escuta. Nunca vi.

O Sr. Eugênio relatou experiências vividas junto ao seu pai, quando saíam para pescar a noite. Novamente citou mistérios relacionados aos sons:

Mas é... tem certos mistérios que as veiz eu conto e fica por uma história. Então nós andava lanceando com meu pai, lanceando, quando a gente fomo pescá, né. Nós dizemo lanceando quando nós pegava a rede e saía pro mar. Sei que quando chegemo lá nesse Ponta da Laranja, que vira pro Botocu e vira pra Vila de Guaraqueçaba, nós tava lanceando. E a noite eu disse: “ – Pai, vamo embora, chega de camarão”. E nós tava com a canoa cheia de camarão. Aí: “ – Chega de camarão. Tá muito barato”. Aí nós saímos, e eu gostava e tinha aquele costume de embarcá na canoa, já saí de pescá e já pega encantado. Aí meu irmão, bom, meu pai, e mais meu primo. Que três ou quatro mês que ele morô lá. Aí nós vinha vindo, na banda de casa já, mas ainda um trecho longe já. Mas aí tem um mistério, que a gente sai de noite, e tamo chegando de noite assim, sem vento, né, parada a noite assim, a gente dá um grito da canoa lá do mar, ele lá responde na enseada. A voz da gente, bate lá e grita lá. Diz: “ – Fulaaaano!”, ele lá diz “Fulaaaano!”. Aí eu peguei a cantá, eu cantava e aquela voz lá tava imitando minha cantiga, sabe. Aí, que negócio é esse, que eu canto cá e me imita lá? Mas eu não sabia. Aí eu disse: “ – Que é que ocê tá imitando aí, seu vagabundo?” E ele também: “ – Que ‘cê tá imitando aí, seu vagando?” (risos). Aí meu pai disse assim: “ – Não responde meu filho, não presta. Não presta que as veiz a voz da gente se fala, bate no mato e vem de volta. Pra gente iscutá. E as veiz não presta, porque as veiz no meio desse pode ter a pessoa que abusa, e enta algum vagabundinho, que diziam, algum vagabundo pra fazê as coisa, e dizia aí provocá a pessoa. Aí eu peguei a cantá, e falava: “ – Tô cagano e andano, não tem nada com isso, eu tô cagano e andano num tem nada com isso”. (risos) Mas nós ia caçano, por fora da canoa. Papai disse: “ – Mas você teimô, né?” Eu: “ – Mas ô pai, que negócio que é... eu canto aqui ele responde lá?” Ele disse: “ – Mas é a voz da gente”. Aí tá bom. Aí daqui a

pouco, que nós ouvimo lá por volta da mata, que eu parei de cantá, daí ele parô de... ele falava: “ – Fulaaano!”. Ele disse: “ – Num disse? Olha ali, ó”. Porque lá, quando era muitos ano atrás, já não era do meu tempo, aí meu pai contava, e muita gente antigo contava, que lá tinha uma festa na vila, todo ano fazem né, dia seis de agosto, fizeram uma festa e vieram buscá o padre aqui em Paranaguá pra fazê a festa lá, porque nós não tinha padre lá. E esse padre virou a canoa com mais... deu um vento muito... morreram tudo. Tinham músico tudo. Morreram padre, morreram músico. Nem terminaram a festa e vieram embora, pegaro um vento leste muito forte na baía, morrero tudo. Um enterraro na Pedra, o padre pusero na Pedra Dourada, na Ponta das Gamela, quatro pusero na toca das gamela, até tem as cruz lá. A Ponta da Cuia e a Ponta Santa Cruz, lá. E o resto pusero lá nessa ilha lá, nessa ponta de rio embaixo, lugar que achavam morto no mangue, tava apodrecendo, ali enterraro no mague, né? Então... pode ser até um troço desse, um espírito da pessoa que ainda está por lá, fazendo assombrá, assombrando a pessoa. E eu sei dizê que metemo o remo, né. E essa canoa não é malva, nós três, nós quatro p’a remá, e a canoa num andava. Não andava, não andava, aí o meu pai diz: “ – Mai essa canoa parece que não anda!” [...] Que papai olhô o cabo da canoa de saída pra vê, [...] tinha saído, em vez de remá, puxô a ponta do cabo de cipó, a rede, e saiu, foi saindo tudo, e nós rema! Aquele cabo de rede na ponta tudo. [...] Aí, deixei uma parte p’a trás, que nós olhemo lá p’a roda do mato, tava levantano um troço branco em cima do mato, então aquele troço respondia a minha voz. Por Deus do céu. Um troço incrive. Se eu contá pra pessoa, não acredita. Só a gente vê, porque eu não gosto de contá mentira porque não presta, meu pai dizia, se o cara é mentiroso, Deus não gosta. Aí foi que nós metemo o remo e viemo embora. (Eugênio dos Santos)

Dos ensinamentos do seu pai, diante dos fatos lembrados e contados, lembrou que seu pai lhe dizia: *“De noite não se remeda nada, não se responde nada. [...] Não se dá pelotada de noite, não se dá grito, e responde o outo grito que respondê, não presta gritá. Principalmente meia noite, que é uma hora muito sedenta. É duas parte do dia, meia noite e meio dia. E meia noite é um horário muito sedento divina de Deus. E hoje não, hoje o pessoar abusa’.*

Perguntado novamente se havia algum barulho que o incomodava, afirmou novamente que não se incomoda com barulho algum, pois tudo gera barulho, seja no trabalho, um grito para chamar uma pessoa, são barulhos que possuem uma função, e que não devem ser tido como incômodos, pois todas as pessoas em algum momento fazem barulho.

Por exemplo, se uma pessoa batê, se é um serviço que a pessoa tá fazendo, faz barulho, né? Eu também não posso me

incomodá [...] porque a pessoa tá trabalhando, né? Se eu gritá, eu acho que... se eu gritá pra chamá uma pessoa, hoje se precisasse chamá tem o telefone, mas antigamente não tinha, era só no grito, né? (risos) Então aqui não existia. Quando eu cheguei aqui isso aqui nem luz não tinha. Como eu falo p'a turma, não tinha vagabundo. Porque quando eu cheguei aqui, isso aqui era um caminho só. Então não existiam barulho, só grito. A pessoa gritava. Até a pessoa lá da cidade, que queria passá, gritavam de lá pra cá, a gente ia buscá. Gritavam, pediam passage. “Êêêêê!”, e já sabia que o fulano que vinha de trabalhá e precisava dele. [...] Passava de meia noite aqui, deiz hora em diante já podia ficá pra lá que num tinha passage, não tinha... E roubava muita canoa também. Aqui era uma ladroage danada. Então o barulho sempre acumula, sempre existe, né? Sempre tem. Mas isso não dá p'a se incomodá não. (Eugênio dos Santos)

O Sr. Eugênio discorreu também sobre as viagens que fez pelas cidades do Brasil pelo projeto do SESC<sup>38</sup>. Citou a beleza das praias que conheceu em algumas cidades do nordeste, falou da organização das pessoas para os carnavais de Pernambuco, Alagoas e Paraíba, e falou também da experiência de tocar para outras pessoas, e de ouvir um pouco da música de outros lugares do Brasil. Valorizou o contato que teve com pessoas de outras localidades, e outros mestres da música tradicional brasileira.

Então ali nós tocava p'a eles, e também eles ficavam abismado com o nosso toque, porque lá eles não existe o nosso ensino, então eles também tocava p'a nós vê. Até eu truxe aí um papel que eu ganhei lá de presente, do mestre lá, e eu disse assim: “ – Olha, a nossa dança original do Brasil é a nossa dança do fandango. Foi a primeira dança que veio, de música, a dança cabocla veio do caboclo, né. Depois que foi vindo esses samba, essas coisa, que veio pelo Rio de Janeiro”. Então foi orientando assim. Diz na história assim. Agora, o nosso fandango aqui, já veio pelos índios e pelos africano. Eu tenho um livro aí que ele diz que quando os africano vieram e se desembarcaram no porto da Bahia, eles foram dançá pros índio. Então nós temo que tirá o chapéu pros índio e pros africano. Porque já existia o fandango, existia a música né. Depois dá de fazê: “ – Ah, hoje a viola tá diferente”. Digo: “ – Claro!” Se ocê faz uma casa não fica bem feito, mas na segunda em diante que ocê fizé já faiz melhor, né. E ali vai afeiçoando melhor a coisa. (Eugênio dos Santos)

Ainda sobre a experiência do contato com outros músicos do Brasil, contou sobre as diferenças e as semelhanças que encontrou entre os

---

<sup>38</sup> Pelo Projeto Sonora Brasil, iniciativa do SESC (Serviço Social do Comércio), o Sr. Eugênio, juntamente com os tocadores: Aorélio, Pôro e Gabriel, percorreram 52 cidades em 15 estados do Brasil.

instrumentos que viu. Falou sobre a viola de côxo que conheceu no Estado de Alagoas, que era semelhante à viola do fandango, mas sem ser escavacada. Chegou a afiná-la e tocar com ela, mas disse não possuir boa sonoridade. Já a rebeca que viu em Alagoas disse ser igual à do fandango.

Quando questionado se houve mudanças no fandango tocado atualmente, afirmou que o fandango não mudou, por ter como base o sapateado das marcas, e as marcas nunca mudarem. Citou também o desconhecimento de algumas marcas por parte de fandangueiros que participaram pouco de fandangos de outras localidades.

O fandango tem a Chamarrita, que é a dança bailadinho, que a solteiragem gostam de dançá, namoradinho, alembra cheira pescoço, né? A Chamarrita, o Dandãozinho... é bailado. Agora o sapateado já sai a Queromana, que é a dança mais gostosa, a Tonta, que é dança também. E Xará, Marinheiro, Andorinha, Filiz, né? Anu... E depois tem o Reportado, tem o Raluado, então é tudo sapateado, é tudo batido. Tem as otas marcas, que antigos dançava, o Jacaré, então é... até o que eu vô cantá pra começá de novo: “*Jacaré alevanta, levanta, vai fazê o teu cangerê, aqui não é tua terra, aqui não pode viver*”. Então essa é a marca. Quando eu cantei aqui, gente daqui mesmo, até o compadre Romão que é metido a ser mestre, ele: “ – Aí, essa dança não existe!” (risos). Mas ele nunca saiu daqui do Valadares pra parte nenhuma! (risos) Não é pa desfazê, mas é verdade mesmo. Ele saiu daqui em Curitiba, passeá, quando saiu no fandango, mas ele só saiu quando o professor Inami ainda levô pa passeá, que tivemo em Medianeira, que tivemo no Norte, né? [...] Mas ele só criou-se aqui. Eu não, eu já desde criança eu já passeava com a viola na mão. Com idade de treze ano eu já passeava nos lugar de vila que tinha pra lá, que hoje não existe fandango mais, né? Então eu pedia licença pro meu pai e pra minha mãe primeiro. [...] Eu não procurava irmão, não procurava companheiro nada, eu andava sozinho. Ia eu, minha viola e Deus. Esse em primeiramente, né? [...] Eu saía de lá quatro hora da madrugada, e chegava aqui deiz hora, onze hora e pôco, do dia. [...] Só que eu vinha sábado, né? Segunda-feira só que eu vortava. [...] Valadares, Siperagüi, Varadouro, Canudal, Ibitanga, Puruquara, né? É do lado do mar de quem vai p’a Iguape essa área aí. Então nunca fui na Ararapira, que é divisa já do Paraná com São Paulo, e Ariri. Pra lá eu fui, mas fui a passeio. Mas de fandangada foi pra cá. Rio Verde, Rio dos Patos que dizem, tudo mexia. Depois do lado de Guaraqueçaba [...], dali o Rio de Guaraqueçaba, Morato, o Rio dos Canoa, Rio de Guaraqueçaba, né? E depois Serra Negra, mais pra cá, viaje longe. Tudo eu mexia, sozinho. [...] Eu era conhecido, chegava lá tinha minhas garota. [...] Aquilo era um prazer pra gente, né? (Eugênio dos Santos)



Após lembrar os lugares por onde passou tocando fandango, apontou para a “casa do fandango”, construída no seu quintal, onde promovia bailes de fandango para todos que queriam se divertir.

Eu tinha esse clube aí (apontando para a casa do fandango), fui eu que fiz sabe. Eu sofri p'a fazê esse clube que só Deus sabe. Mas vinham gente de fora, vinham gente da cidade às veiz, a rapaziada, e às veiz eles me cumprimentam lá na cidade [...]Eu tava lá dento, as veiz... Enchia de gente isso daí, sabe. Aí me chamavam: “ – Seu Eugênio, vai lá na porta que tem dois rapaiz, ou três ou quatro, um pouco de rapaiz lá que qué falá c'o senhor”. Aí chegava lá: “ – Que é que ocêis querem?” “ – É Seu Eugênio, mandamo chamá o senhor lá p'a quebrá um galho pra nós aí. A gente ta meio duro, não tem dinheiro pra nós entrá, tem um dinheirinho só p'a tomá uma cervejinha aí...” Aí disse: “ – Ah, pode entrá. Entre. Hoje não tem, mas amanhã ocês tem. Entra. Porque o dinheiro que ocê tinha pra pagá uma entrada, você num toma uma bebida, e fica o dinheiro do mesmo jeito”. Então brincô e se divertiro, e até hoje eu recebo essa hōmenage. Então, o que eu podia fazê eu fazia e faço. (Eugênio dos Santos)

Em seguida, o Sr. Eugênio falou de sua fé e de quanto era grato à Deus por dar tudo de graça para o homem. Falou também do quanto aprendeu com seu pai, dos valores que este lhe ensinava, para que sempre se fizesse o bem. Segundo o Sr. Eugênio, uma frase que seu pai sempre falava era “*Fazer o bem, não olha vê quem. E quem faz arrecebe também*”. Para ele, o grande mestre de sua vida foi seu pai, pelos ensinamentos que este lhe passou. Conversavam muito, nas noites de quando passavam os dias trabalhando juntos.

Contou das garotas que paquerava, das namoradas que teve, tanto em Guaraqueçaba, quanto em outras localidades onde participou de fandangos. Entretanto, lembrou novamente da namorada que teve em Guaraqueçaba, que namorou desde os dez anos de idade, ainda na escola. Falou também da diferença entre a educação do passado e a educação atual, que, segundo ele, a educação de sua época era mais rígida e, portanto mais eficiente, pois as pessoas se respeitavam mais. Contudo, lembrou de um episódio de sua infância na escola:

Nós tava na escola, e toda tarde um tal de Efigênio, o nosso professor, ele falava assim meio ronco assim: “ – Vão buscá água aí, ó”. Então cada dia saía dois guri p'a buscá água na lata, aquela lata de azeite, né, que tinha antigamente. Ia num

campão de pólvora. E no primeiro dia foi o cumpadre Bertulino. Quando foi no outro dia caiu ele de novo, pra í de novo, aí ele contrariô o professor: “ – Mas professor, ontem eu já fui buscá água, hoje já vou eu de novo?” Ele disse: “ – E aí? Você tá achando ruim de você ir, pois então agora que você vai”. E aí peguemo eu com ele, e fomo. Saiu chorando. É gurizão. Foi chorando, e chegemo. [...] Peguemo água, trouxemo pra cima na lata, foi lá em cima e: “ – Vamo mijá na lata d’água”. (risos) Disse: “ – Não rapaz, não faça isso. Pelo amor de Deus! Senão o professor vai te matá”. “ – Que se dane. Ele me mandô duas vez. Eu vô fazê xixi. E você vai mijá também” [...] Ele prometeu de me batê, ele era mais velho do que eu, aí também mijei na lata d’água. (Eugênio dos Santos)

O final da história do episódio do xixi na lata d’água reservou a punição que sofreram do professor, após descobrir o que haviam feito. Contudo, o episódio também serviu para que o Sr. Eugênio apontasse elementos da educação que obteve na escola, não mais praticados nas escolas da atualidade, como cantar o hino nacional na horário da entrada e no horário da saída, a obrigatoriedade de cumprimentar o professor com um aperto de mão, e o ato de ficar em pé ao lado da carteira sempre que o professor entrasse na sala. A punição também era retrato de uma época, pois tiveram de ajoelhar no milho, como castigo pelo que fizeram. Além do castigo do milho, lembrou também da palmatória, que era usada sempre que o aluno errasse, ou quando contrariava o professor. Em seu modo de ver, o ensino de antigamente era muito rigoroso. Falou também da dificuldade que existia para estudar, que após completar o quarto ano do grupo, não tinha mais onde estudar, o que foi um problema para ele, pois deixou de conseguir melhores empregos por ter pouco tempo de estudo, tendo completado apenas o segundo ano. Um dos trabalhos que perdeu por não ter estudo foi o de ensacador.

Apesar de ter trabalhado desde a infância na roça e na pesca com seu pai, admite ter iniciado no trabalho apenas com quatorze anos, quando teve contato no trabalho com o comércio no mercado.

Quando perguntado sobre a música do fandango que marcou sua vida durante o período em que viveu em Guaraqueçaba, disse não haver uma específica, pois para ele o violeiro deve estar sempre preparado para tocar o que pedirem nos bailes. Como exemplo, citou as pedidas: “*Toca aí uma Queromana, Tonta, ou um Xará. Porque o dançador as vezes pede, né*“. Para ele, as mais pedidas eram a Chamarrita e o Dandão, por serem músicas

bailadas, possibilitando que todos dançassem, o que proporcionava o contato entre os homens e as mulheres, denominado por ele como “cheira pescoço”, onde, segundo ele “*as moça se agarrava c’o namorado*”.

Ao falar sobre o conteúdo das músicas de fandango, cantou um trecho de uma música que classificou como uma música com características de poesia:

De dez para onze anos comecei a namorar, namorei uma menina com a intenção de me casá, com meu pai e c’a minha mãe chegaram a me avisá, que moça bonita é para o meu filho desacreditá. Já me deu uma repentina, indução de chorá, despedi da minha gente, com a intenção de não voltá. Amontei no meu cavalo, correndo noites e dias, avistei uma fazenda no alto da ceia minha, também veio uma notícia de um pai com sete filha, duas se chamam Socóca, duas se chama Maria, duas se chama Chiquinha, uma se chama Maria. Cheguei na porta do patrão, se era tarde dei bom dia, vim aqui falar com a sua senhoria, vim tratar de um casamento, pra ver se o senhor queria. O patrão olhou pra mim com cara de zombaria, achô figura pequena pra tratá de uma família. – daí vem a outra parte – E respondeu pro patrão, se era tarde dei bom dia. Meu patrão eu vim aqui falar c’o a sua senhoria, vim tratar de um casamento, pra ver se o senhor queria. Também veio uma filha de dentro, embaixo de zombaria, uma dizendo que não, outra disse que não queria. Também veio uma velha, em pouco injuricada, um bom cacete na mão, querendo me dar cacetada, minha filha tão aqui, não são desacreditada, pra casá com vagabundo que caminha pela estrada. Eu vi aquela notícia, fui descendo pela escada, o patrão saiu na janela, gritô pela cachorrada, eu dei um pulo des costas, pra sorte escumungada, que o pouco com de Deus é muito, e o muito sem Deus é nada. Amontei no meu cavalo, tornei a vortá pra trás, tudo isso acontece pra vida do rapaiz. (Eugênio dos Santos)

A música cantada foi criada por ele, sob a base de uma Chamarrita. Entende-se assim que as letras dos fandangos podem variar, mas as bases são mantidas sem sofrerem alterações. Cantou também o trecho de um Dandão que criou: “*Dandão, dandão, dandão, o amor é meu. Eu caí nos braços dela, e ela cai em braços meu*”. Após cantar trechos de músicas que criou, falou sobre a capacidade de criação do violeiro: “*Então a gente... já vem da intuição da gente mesmo de cantá. Quando era mais novo, a gente ficava estudando um pouquinho ali [...] eu na viola, vinha cantava. E cantava mesmo o que os outo cantava, também aprendia*”.

Lembrou da produção dos CD’s do projeto “Museu Vivo do

Fandango”, que resultou em dois CD’s: um com registros dos grupos de fandango do Estado do Paraná, e outro com registros dos grupos de fandango do Estado de São Paulo. O Sr. Eugênio elogiou o do Estado de São Paulo, e disse não ter gostado muito da produção paranaense, visto que além do fandango, foram gravadas poesias e preces do povo caiçara. Em suas palavras: *“Eles misturaro muito. Tá entendeno? Pusero umas mulher lá de Guaraqueçaba que não sabe nada de cantá, de fandango, nem nada. Num sei, aquela coisa, tudo bôbo lá cantano. Então, escolhambaro o CD”*. Ao elogiar o CD dos grupos de São Paulo, citou uma música tocada pelo pessoal de Iguape, onde a letra conta a história de um pescador que estava pescando na barra de um rio, e passa uma pessoa assobiando como um saci, e então o pescador sente cheiro de perfume, se assusta, mas depois descobre que o suposto saci era uma pessoa que roubava canoas a noite para sair namorar. Elogiou também o grupo de Iguape pela capacidade de criação de “modinhas”, pois, segundo o Sr. Eugênio, de uma roda de conversa ou alguma situação inusitada, eles conseguem inventar uma música nova. *“Lá também eles tiram música de quarqué um, uma briga, uma cunfusão, uma coisa... já vira numa música. E nós também era assim, cantava assim, tirava... então tinha muita música que nós cantava”*.

A última pergunta feita ao Sr. Eugênio foi para que ele explicasse o que significa “mestre” no fandango, e para ele mestre significa professor, o que ensina, e no fandango é aquele que conhece todas as danças e todas as músicas, e que pode então ensinar. Esse momento da entrevista levou-o à reflexão acerca das diferenças entre o fandango do passado para o praticado atualmente, já que os motivos que levavam as pessoas a fazerem fandango mudaram. Segundo ele:

De primeiro não, não tinha mestre. Em tudo lugar tinha fandango, não tinha grupo, não tinha nada. Ninguém ganhava dinheiro pra dançá e nem pra tocar. Né. Hoje tá sendo comércio até p’a isso aí, né. Tá valorizando os tocadores de viola. Por um ponto, eu acho que tá, por um ponto tá certo. Por outro ponto não podemos recusá. Se você tivé uma brincadêra pra fazê, por exemplo: “ – Seu Eugênio, o senhor dá p’a ir tocá pra nós lá?” “ – Vamo”. “ – E quanto cobra?” “ – Não cobro nada”. Cê dá um lanche p’a nós lá, e isso aí é que nós fazia. Não tinha esse, que nem hoje de cobrá. Hoje não, hoje tá sendo cobrado. E por aí tá caindo a nossa cultura. Se perde ou

combate isso daí. O fandango não era pra ser cobrado. Tá certo se uma pessoa faz uma festa, se chama o grupo muito longe, aí sim tem que ser cobrado. Porque aí tem a viagem, tem o hotel, tem alimentação... e se leva a gente, a gente tem despesa, uma viagem longe. Então tem que ter uma recompensa p'á pagá diária dele, e cobrá. Mas no nosso lugar não pode ser cobrado. Por exemplo, até aqui em Paranaguá, as vezes nós ia tocá, de graça. P'os outro tocava de graça. Lá lá, fazia a apresentação, dava um refrigerante p'á nós lá, uma cervejinha, tomava e ia embora. [...] Agora, nós tamo em casa. Nós tamo cobrando de nossa casa. [...] O fandango hoje ele já não tem mais aquela história de cultura, de amor. [...] Hoje em dia não tem mais nada. (Eugênio dos Santos)

### Nemésio Costa

O início da entrevista com o Sr. Nemésio foi marcado pelas suas declarações sobre como começou a tocar fandango, que para ele foi algo que aconteceu repentinamente, já que lembra-se apenas de quando era criança e observava seus pais fazendo fandango, e quando percebeu já estava fazendo fandango também. Falou sobre o aprendizado que tem tido sobre como fazer fandango hoje, que envolve não apenas o tocar e cantar, mas também organizar o grupo, estabelecer contatos e divulgar, e até mesmo conceder entrevistas.

Em seguida foi feita a primeira pergunta, para conduzir às reflexões acerca dos sons. Esta, por sua vez, questionava-o sobre os sons que mais gosta, que existem na Ilha dos Valadares, ao que ele respondeu que os sons mais marcantes pra ele são os sons das águas, dos pássaros, da maré, do mar, que para ele são “coisas lindas”, e que já estão presentes em sua vida há muitos anos. “*Já tá na minha vida faz quarenta ano, eu tô com sessenta, né. Minha vida de trabalho foi intêra na maré, c'os bicho, no mato. [...] Pra mim é a melhor coisa que tem*”. Como sons desagradáveis, citou os sons que para ele “estão fora do limite”, como as músicas que os vizinhos ouvem em volume muito alto, que acaba incomodando os demais. Para ele “*tudo os som são bom, só que tem um jeito de se cuidá deles*”. Falou sobre os sons dos carros e das motos, que surgiram somente após a construção da ponte, e que incomodam os pedestres, e a noite também os moradores, mas que não critica por serem sons de meios de transporte que são úteis às pessoas, e como foi ressaltado por ele: “*daqui a pôco a gente tem uma tamém, né. O que é bom, é bom, né*”.

Para os sons que já ouviu ou ouve em outros lugares, e que não encontra no Valadares, citou o som dos automóveis e motocicletas, que mesmo que existam no Valadares, não existem na mesma quantidade e frequência.

Sobre o fandango, citou diferenças entre o fandango de sua infância para o fandango que faz hoje em Valadares. Entretanto, as diferenças citadas pelo Sr. Nemésio não dizem respeito ao tempo, e sim às localidades, já que o fandango tocado em Valadares difere do fandango da Vila Fátima, lugar onde viveu antes de ir morar no Valadares. Segundo ele, *“a diferença é o estilo de música deles, de Guaraqueçaba pra cá no caso. Nós samo de Guaraqueçaba pra lá, samo do mesmo município, mas cada região tem um estilo de música, tem um jeito de tocá. Então, pra lá c’os Pereira e nós, nós tocamos por entaivado, e o pessoal dali pra cá toca pelo meio”*. Essa diferença, segundo o Sr. Nemésio, fez com que o fandango do grupo Pés de Ouro resultasse numa mistura de fandangos, já que o Sr. Nemésio toca a viola de um jeito, e o Sr. Gerônimo de outro. Para ele, se o baile for tocado por ele e seu irmão Arnaldo, os dançadores do Pés de Ouro não conseguem dançar, pois o fandango que tocam é igual ao fandango da família Pereira, ou seja, o fandango é oitavado. A adaptação, segundo seu relato, foi de sua parte, que teve de tocar *“no ritmo de cá”*, no estilo tocado na Ilha dos Valadares, como o tocado pelo Seu Brasília e o Seu Romão, explicou ele. Sua pretensão, entretanto, é que todos aprendam todos os ritmos, de modo que os integrantes do grupo Pés de Ouro possam tocar e dançar todos os tipos de fandango. Mesmo quem é da família Pereira, que mora em Valadares, segundo o Sr. Nemésio toca no ritmo dos moradores da Ilha dos Valadares, e citou o exemplo de Pedrinho Pereira, integrante do grupo Mestre Romão, que toca no estilo do Sr. Romão.

Nós... Pereira, eu e Arnaldo, meu irmão, nós tocamos quatro marca de Queromana, três, quatro marca de Anu, e eles só tem uma. Só com uma, pode vê, Gerônimo só tem uma Queromana. Se você pôr dez fandango de Gerônimo, ele canta sempre as mesma. É, os verso também, sempre os mesmo, repetindo, repetindo. [...] Eu c’o meu irmão, não. Nós cantamos a noite intêra e não repetimos verso. [...] Isso é a diferença, de lá e de cá. (Nemésio Costa)

Quando perguntado se havia alguma música que teria marcado sua vida, ainda enquanto morava na Vila Fátima, respondeu:

Olha, todas as músicas tem, quem canta, marca a vida da gente, né. Que a gente vai tocá no baile, a gente já lembra as música de lá, né. [...] Que namorava, que dançava... que os pais cantavam, né. Então, tudo as musiquinha de lá a gente lembra, relembra, né. [...] A Chamarrita tem muitos verso, né, muitos versinho. Que a Chamarrita é toada, toada não tem, só tem a música, a gente que faz os verso. E o Dandão não, o Dandão ela tem a moda dela mesmo, né. Que nem a Onça Pintada, que é a música que a turma tirava lá no sítio, no mato, né, o Coxinha na Praia, Pau de Pássaro, a Maré. [...] A Chamarrita não, a Chamarrita ela tem a música, a gente toca a Chamarrita e canta o que der na tua cabeça. *“Meu amor é uma rosa, e também um frescurê. Na roseira não dá outro, nem que torne a florescé”*. Entendeu com’é que é? Meu amor qué dizê a minha esposa, a minha namorada. Então tem vários versinho assim. (Nemésio Costa)

Segundo o Sr. Nemésio, os versos do fandango estão guardados na memória de cada tocador, mas caso o cantador queira improvisar e criar um novo verso ou uma nova letra, tem liberdade para isso. Ao ser questionado sobre a existência de novas músicas, novas modas, afirmou que as músicas que tocam hoje são as mesmas que conhecem desde crianças, e que ainda não tentaram fazer novas modas. Falou também que o fandango feito antigamente geralmente estava atrelado a um mutirão, e de que nunca faziam fandango sem motivos. O fandango também acontecia na páscoa e no carnaval, fora essas datas, só mesmo em trabalho.

No caso, eu sô um pai de família, tenho minha roça p’a fazê. Daí eu vô, pesco peixe, pesco, pesco, pesco, lá [...] vô armazenando, quando tivé um tanto bom lá, que eu vê que dá p’a fazê um mutirão, aí eu vô fazê um mutirão, p’a derrubá e roçá e derrubá. Aí convido o pessoal da vizinhança, do Canudal, do Rio dos Pato, convido aqueles povo, aí eles vem, tudo no mesmo dia. Aí vem os hôme quanto as mulhere, né? Eles vem p’a dançá a noite, né? E quando é p’a derrubá e roçá é só hôme, né? Só quando é colheita de arroz, trança de rama, aí usava as mulheres. [...] Era maravilhoso na época. Aquele povaréu na roça lá. [...] Todo mundo alegre, tomava uma pinguinha, o dono levava pinguinha p’os cara tomá. É. A noite, tomava um banho, jantava, e descia a madêra nos tamanco. A noite inteira. No out’o dia trabalhava igual. O pessoal antigamente era forte cara. Eram. Trabalhava o dia intêro, dançava a noite intêra de tamanco, e de manhã tavam tranqüilo p’a trabalhá. (Nemésio Costa)

Explicou ainda que existiam dois tipos de trabalho, o mutirão, que consistia num dia inteiro de trabalho, e o que chamavam de “sapo”, que consistia em apenas meio dia de trabalho. Para ambos era oferecido o

fandango. Quando o trabalho era pouco, as pessoas eram convidadas para virem após o meio dia, e permaneciam para o fandango que era oferecido a noite. Explicou também que não havia pagamento para os trabalhadores, sendo o fandango uma forma de pagamento, a brincadeira ofertada pelo dono do trabalho. Contudo, sempre que alguém organizava um mutirão, todos compareciam para ajudar no trabalho. *“Era tudo unido, porque um sozinho pra fazê uma roça grande demorava muito. [...] Assim todo mundo fazia seu trabalho. E brincava ao mesmo tempo”*.

Citou também os tipos de trabalho que já executou, afirmando saber o que sente um pescador, um comerciante ou um lavrador, por ter participado desses tipos de trabalho em sua vida. *“Então a gente participou de tudo esse tipo de coisa. A gente sabe tudo o que um pescador sofre, nós já fomo pescador também. Lavrador. Desde criança, de dez anos, fomo comerciante [...] passemos por tudo essas prova. P’a depois chegá no serviço público, né? Que entrei no serviço público em setenta e dois”*. No serviço público, explicou que exerce a função de agente de saúde, visitando as comunidades das ilhas, percorrendo os rios e mares de barco. *“Eu não quero aposentá, porque é bom, né. Eu agradeço muito a Deus o servicinho que eu tô. [...] Minha vida foi intêra na maré. Até hoje tô na maré, e adoro”*.

Quanto ao título de mestre no fandango, disse que o mestre deve saber tocar viola, rabeca e adufo, fazer tamancos, dançar os batidos, cantar e fazer músicas. Afirmou que nem ele mesmo é um mestre completo, mas que mestre verdadeiro só estaria entre os antigos, que dominavam todos os elementos que citou do fandango, e além deles, faziam a casa, o mutirão e o fandango, que para ele é o fandango completo, mas que hoje não mais acontece. Entretanto antigamente não era atribuído o título de mestres a nenhum fandanguero, visto que a denominação de mestre é algo recente.

Os mestre morrero tudo. Vou te falá, meu pai, o amigo do meu pai que tocava, meus tios, padrinho, avós, bisavós, então... que nem os Pereira, morrero tudo, né? Ficou só os filhos, né? ‘Cê vê que eles trabalham, fazem rabeca, fazem viola, eles cantam, se for pra roçá a gente derruba a roça, faz tudo, né? A gente considera ser um mestre, a turma considera a gente mestre porque a gente toca, a gente canta né? [...] E se você perguntá do fandango a gente explica comé que é, a música, aí já dá pra ser um mestre, né? (Nemésio Costa)



Ainda sobre o título de mestre, o Sr. Nemésio criticou aqueles que são considerados mestres na atualidade, mas que apenas sabem bater os tamancos, sem saber tocar nenhum instrumento, ou confeccionar um instrumento. Contudo, afirmou novamente não existir um mestre completo na atualidade.

O Sr. Nemésio também desabafou sobre a falta de incentivo do poder público com o fandango, e a falta de interesse dos mais novos em aprender o fandango. *“Morre o pessoal mais velho, acaba o fandango, porque ninguém aprende. Outra coisa que eu quero falá pra você é a cultura. A cultura eles querem vê o fandango, mas eles não incentiva a gente. Fulano, vem aqui vamo fazê, vô com você, vô colocá você como professor, vô te pagá por mês pra você ensiná. Não. Não fazem nada disso”*. A cultura por ele descrita refere-se à Secretaria Municipal de Cultura de Paranaguá, que organiza os bailes no Mercado do Café. Segundo ele, a prefeitura deveria construir uma casa de fandango, para que todos os grupos pudessem promover os bailes.

Ao falar das diferenças ocorridas no fandango ao longo do tempo, citou o que chamou de falta de respeito à quaresma, que para ele é um período sagrado no qual não deveria ser feito fandango, assim como era respeitado pelos antigos.

Isso é outra coisa, porque lá no sítio, na época de meus pais, meus avós, eles dançavam o carnaval até quarta meia noite, terça meia noite. Quarta-feira de cinzas, quando dava o relógio doze horas, parava tudo. [...] Veja a deferença pra hoje, né? Ali a viola era guardada num saquinho, amarrava uma fita preta na oreia da viola, na carevelha, punha num canto lá, ó, só ia pegá na páscoa, aí eles iam fazê o baile da páscoa. Era quarenta e cinco dia sem mexê em nada. (Nemésio Costa)

Os valores acerca da religiosidade que envolve os fandanguieiros encerraram a entrevista. Quando perguntado se hoje todos os grupos respeitam a quaresma como antigamente, respondeu apenas pelo Pés de Ouro, dizendo que o grupo de que faz parte respeita. Antigamente, segundo ele, todos os grupos respeitavam, e não apenas o grupo de sua localidade, mas todos os demais fandanguieiros de outras localidades, e citou os grupos da Barra do Arapira, do Ariri, entre outros. Entretanto, afirmou que se nos dias de hoje o grupo Pés de Ouro for convidado no período da quaresma para tocar em alguma localidade, eles aceitam o convite por representarem uma cultura.

*“Nós, no caso, se o pessoal precisá da gente dentro da quaresma, p’a ir fazê uma apresentação nas praias, a gente vai. Porque daí nós tamo dentro da cultura, então a gente vai. Não porque a gente queira dançar, a gente vai p’a mostrá que tem um grupo e tem que saí, tem que ir”.*

Gerônimo dos Santos

A entrevista com o Sr. Gerônimo contou com a presença de sua esposa, a Dona Inês, que sentou-se na sala ao lado do seu marido e acompanhou toda a gravação.

Ao questionamento acerca dos sons agradáveis, existentes na Ilha dos Valadares, respondeu prontamente que o fandango é o barulho que ele mais gosta. *“Ele faz um barulhinho, mas o pessoal tá gostando do fandango”.* A Dona Inês lembrou que antigamente os sons do fandango eram capazes de ser ouvidos de lugares longe, pois no sítio não haviam automóveis, o que proporcionava uma audição melhor dos sons distantes. O Sr. Gerônimo disse que há quinze anos toca fandango, mas antes de tocar já dançava nos bailes.

Quanto aos sons e barulhos que não gosta, que ocorrem na Ilha dos Valadares, citou os barulhos de crianças. Afirmou que não gosta e não está acostumado. Próximo à sua residência há muitas crianças, que segundo ele incomodam muito. Segundo o Sr. Gerônimo, o grande número de crianças próximo à sua residência é algo que surgiu nos últimos dois meses, tendo como referência o mês de janeiro de 2009, quando foi gravada a entrevista, e por isso ele citou não estar acostumado, pois antes não havia tais barulhos. Como a entrevista foi gravada no período de férias, os sons das crianças brincando era ainda maior do que o normal, pois acontecia durante o dia todo.

Quando foi lançada a pergunta sobre sons agradáveis, respondeu: *“Barulho não tem aqui. Barulho de carro não tem, né? Porque aqui não tem carro. Só o barulho que tem mais é lá pertinho da ponte, lá que tem os barulhinho, acolá. Mas pra cá p’os fundo não tem barulho”.* E a Dona Inês completou: *“Praqueles lado ainda tem barulho da canoa de motor, tem barulho de carro, né, barulho de gente, tem bastante”.* O Sr. Gerônimo disse morar há trinta anos na mesma casa, e os barulhos de crianças tiveram início após uma família com muitos filhos ter alugado uma das casas da vizinhança.

Sobre os sons de fora da Ilha dos Valadares, o Sr. Gerônimo concluiu que gosta de todos os sons e barulhos, mas gosta simplesmente por não viver em outra localidade. Citou os sons dos bailes, aparelhos de som que tocam músicas, e concluiu que os barulhos de um baile são bons apenas no período em que se está no baile, mas se ficasse o tempo todo exposto a esse tipo de som, sentiria incomodado.

O Sr. Gerônimo foi criado no sítio e trabalhou na lavoura na região do Borrachudo, município de Guaraqueçaba. Dessa época, já com dez anos participava dos fandangos. Ressaltou que muitos fandangos que presenciava em sua infância e juventude no lugar de onde veio, não são tocados hoje no Valadares, e afirmou:

O fandango tinha bastante batido que eles dançavam, sabe, diferente, que aqui não dançam quase. É, aqui não tão dançando. Não tamo dançando o Serrano aqui, não tamo dançando a Tonta, e não tamo dançando o Tatu e não tamo dançando o Sapo. [...] É porque o pessoar num sabe como é que é. E eu via tudo isso aí, eu toco e sei dançá. Então eu quero ensiná eles. Eles já aprenderam o Serrano, tão aprendendo a Tonta. É porque eu toco e quero ensiná. O Tatu não toquei pra eles dançá ainda, e nem o Sapo também. (Gerônimo dos Santos)

Quando perguntado sobre as letras das músicas, o Sr. Gerônimo disse que a música do Sapo e do Tatu falam dos próprios animais, sendo que na do Sapo faz-se, inclusive, o som do animal, e representa-se na dança a história que é cantada.

Fala que nem o sapo faz, né: Cuaa, cuaa. Ele faz assim, o sapo faz assim. E o tamanco bate no pé tamém, o tamanco vai dançano. Diz assim: 'O sapo caiu do cavalo, quebrou a perna, não pôde corrê', o cara tamém sai, que nem assim, c'a perna assim, ó. Esse é bunito p'a caramba essa música. [...] Então o dançadô, uma pessoa só, sai assim, ó, mancando. E quando diz: 'Cuaa, cuaa', então ele tamém, e quando tem o rapaz novo tem o joelho bom, assim, ele averga assim sai pulando que nem o sapo, o sapo pula, né? E que nem assim. Então, assim que eles faziam lá, o pessoar que eu via, né? (Gerônimo dos Santos)

Sobre as diferenças do fandango, acentuou que as diferenças verificáveis hoje são por conta dos fandangos feitos nas diferentes localidades. A diferença, para o Sr. Gerônimo, também não está entre o fandango tocado no passado para o que é tocado atualmente, mas sim entre o que é feito num

lugar e em outro. “O fandango mudô. É que cada lugar dança dum tipo, né? Aqui não sabem dançá, né? Qué dizê, não tem ninguém que... O tatu... O tatu também fala assim, diz: ‘O tatu ripopó, o redondo sinhó. Eu matei o tatu lá no broto do pau. O cachorro uauau’. (risos). Com essa fala, o Sr. Gerônimo ressaltou a importância de ensinar aos demais integrantes do grupo Pés de Ouro as músicas que traz em sua memória, de modo que o fandango se enriqueça com as diversas possibilidades que não são exploradas pelos grupos da atualidade.

Contou também sobre como começou a tocar fandango, já que primeiramente foi dançador:

Eu fui começá a dançá c'o Seu Eugênio lá, no fandango né? Ele me chamô. Eu comecei lá, mas eu sabia dançá o fandango. Quando eu cheguei aqui, o... conhece o Brasília? [...] Esse Brasília ele, tinha um hôme aqui, que morava aqui, que era um colega aqui, que ele disse assim: “ – Gerônimo, vamo p'o fandango lá no Itiberê?” [...] Aí eu fui pra lá. Cheguei lá, tava um fandango lá numa casinha lá, que tava barbaridade. Aí o cara disse: “ – ‘Cê sabe dançar?’” Eu disse: “ – Eu sei”. Aí entrei no meio também dançá. Já fui dançano. Aí depois o Seu Eugênio inventô esse grupo lá, pra ensaiarem lá, mandô me chamá, né? O meu irmão Jerca, aquele pequeno. Conhece ele, né? [...] Aí Jerca tava dançano com ele lá, e Jerca falô que eu sabia dançá, ele mandô me chamá. Aí fui pra lá. Aí fui c'a minha mulher, que ela dançava também, né? C'a outra que é morta agora. Aí fui com ela pra lá, que a mãe dela tamém dançava, e ela também dançava. Aí fomo pra lá dançá. Dançava no terrero lá. Aí não parei. Aí saímo do Seu Eugênio, tudo mundo saiu, né? Aí fumo, num tinha tocadô, eu digo assim, eu vô exprementá tocá, né? Aí um colega me deu uma viola aí, meio assim... mas tava bom, dava pra aprendê. Aí fui tocando, tocando, aprendi. Aí depois Aorélio veio aqui, comprei uma melhor pra mim. Aí veio aí, tava tocando, tocando c'o ele, aí quando foi um dia ele apareceu c'o uma viola aí. Já viu a viola? [...] O Aorélio que fez aquela. Uma viola bonita aquela. [...] Não parei até agora. (Gerônimo dos Santos)

Após falar do início de sua trajetória como violeiro, lembrou também da dificuldade que teve para encontrar um companheiro de viola.

Que nem o Seu Arnoldo, irmão do Seu Menésio<sup>39</sup> tamém que toca, só que ele toca só o bailado. É porque o batido que ele sabe tocá é lá daquele lugar deles. Agora esse batido que eu toco ele num sabe, que ele num sabe cumé que é. Agora o Seu Menésio ele aprendeu comigo. Ah, mas Seu Menésio, ele

---

<sup>39</sup> Refere-se ao Sr. Nemésio, com quem toca junto no grupo Pés de Ouro.

quarquê coisa ele já... ele aprende. Foi o hôme que eu mais que achei p'a tocá viola comigo foi ele. Eu tocava com uns aí, mas não acompanhava o passo. Agora ele, quando começemo, num parei mais. Tem o DVD, CD gravado, tudo. Gravamo lá em Curitiba. (Gerônimo dos Santos)

Sobre as músicas de hoje que são marcantes para ele, citou todos os batidos. Afirmou ser uma dança que agrada não apenas aos integrantes do Pés de Ouro, mas a todos os que participam dos bailes de fandango.

Durante a conversa, o Sr. Gerônimo citou a preocupação que os fandangueiros tem, de que os jovens de hoje aprendam o fandango. Citou o caso do menino Zinho, filho do Pedro – ambos integrantes do grupo Pés de Ouro – que dança, mas que não sabe tocar nenhum instrumento. Segundo ele, os jovens não tem demonstrado interesse em aprender a tocar fandango. Contudo, chegou à conclusão de que seu pai, assim como os demais fandangueiros antigos, não ensinaram seus filhos a tocar instrumento algum, e o que aprenderam foi por vontade própria.

Tinha que aprendê só no olhar, como que dançavam, tocavam. Nosso pai não deixava pegá na viola quando era pequeno. Ele pegava a viola no prego lá, porque a gente arrebetava a corda, não sabia a coisa, começava a torcê arrebetava a corda. [...] Ele trabalhava na roça, né? Nós era pequeno, começava a mexê na viola dele, arrebetava a corda, ele ficava danado com nós. (risos) [...] Escondido dele, mas só que nós num arrebetava a corda pr'ele num brigá, né? Porque senão ele num deixava pegá mais. E nós ia assim, mudano o dedo, e coisa. O meu irmão mais velho também já aprendeu também. E assim fomo indo. (Gerônimo dos Santos)

A entrevista com o Sr. Gerônimo finalizou com sua explicação acerca do título de mestre, atribuído a alguns fandangueiros. Segundo ele, antigamente todos sabiam dançar e tocar, mas como hoje são poucos os que conhecem o fandango, aquele que sabe dançar ou tocar recebe o título de mestre. Ao falar de si, justificou o tratamento de mestre que recebe enquanto fandangueiro: *“Agora eu toco e danço, né? E sei das moda tudo cumé que é, e posso ensiná pra vocês, então eles chamam de mestre”*. Para a Dona Inês, os líderes dos grupos são considerados mestres. Em sua fala, citou três mestres: *“E o mestre Eugênio, o mestre Romão. Agora tem o Brasília também, que já é mestre. Porque ele que é o dono do grupo, né? Porque o dono do grupo que diz é o mestre”*. E o Sr. Gerônimo completou: *“O Seu Eugênio é mestre porque*

*ele sabe dançá e sabe tocá. Então ele é mestre né? Ensina o pessoal a dançá, comé que é uma moda, comé que não é. Agora o Romão não ensina ninguém. [...] Mas chamam ele de mestre porque é mais velho, e de fandango também, muito, né? Então chamam ele de mestre, né?"*

Eloir Paulo Ribeiro de Jesus (Pôro)

À pergunta acerca dos sons que gosta, existentes na Ilha dos Valadares, Pôro citou os pássaros, que causaram estranheza quando dormiu as primeiras noites no terreno onde mora hoje, situado numa área com muitas árvores, próximo ao mangue, onde os sons da natureza ganham evidência.

Uma coisa, né? De morá aqui no meio do mato assim... e quando comecei a dormi aqui, até você começá acostumá com o som, e conhecê o que que é o que não é, né? Foram principalmente os pássaros a noite, né? Então tem o Urutagua, que tem um canto muito triste assim, né? Então a princípio assusta assim, né? Tem o Alma de Gato, que no começo assim parecia um choro de criança, né? Um passarinho, Alma de Gato é chamado, Alma de Gato. Tem o Pai Avô, que são pássaros da noite assim. Coruja. Mas depois você acaba acostumando com isso, e acaba ficando bonito, né? É bonito. Coisas que eu não ouvia em Paranaguá, né? O Urutagua, eu achei que é até raro, mas aqui tem, né? Já cheguei até vê ele a noite voando, né? Mas é muito difícil vê ele de dia, né? Porque ele fica... a camuflagem dele é parecida com madeira, assim né? Então ele fica em cima do pau olhando pra cima assim. É a defesa dele, né? Até pode passá até do lado, e não percebê o bicho. E a noite ele canta, voa... (Eloir Paulo Ribeiro de Jesus)

Para os sons que não gosta, citou os sons que vêm das residências, músicas reproduzidas nos aparelhos de som em alto volume. Segundo ele:

Som que eu não gosto mesmo, e já comprei aqui meio isolado do centro, mas é quando chega som assim, som mesmo, de casa. E geralmente quem escuta som alto escuta música ruim, né? 'Cê nunca escuta música boa, por exemplo, né? É uma vez que eu escutei só, assim, o cara tava escutando uma ópera, assim né? Aí até que era agradável, né? Mas geralmente não é música boa assim, né? Aí fica chato, sei lá. Vou definir uma música assim, umas música... geralmente quem escuta música alta parece que adivinha que a gente não gosta daquele tipo de música. (Eloir Paulo Ribeiro de Jesus)

Ao ser perguntado sobre a possibilidade da existência de algum som que ele goste e que não exista no Valadares, discorreu sobre sons que, ao ouvir, remetem a infância que teve na cidade de Paranaguá.

Gozado, né? Eu tava falando com meu irmão na noite de ano novo, aí esperava até assim na noite de ano novo quando os navios, eles apitavam né? Eles apitavam e soltavam aqueles sinalizadores, né? P'a comemorar a passagem do ano. E eu ouvi um dia desses até, eu sei que eles usam agora o apito pra quando tem neblina, né? Quando eles tão saindo ou entrando na baía aqui, pro canal, eles tocam o apito, né? E é um som assim que remete a gente à infância assim, né? Assim como o trem, aqui dá pra ouvi também o trem, quando apita né? Acho que quem mora perto da linha, lá, deve odiar, né? Pra mim assim, é o som de uma máquina, tudo, mas que leva a gente a lembrá os outros momentos, né? Principalmente de infância. (Eloir Paulo Ribeiro de Jesus)

Ao falar dos sons que não gosta, que existem fora da Ilha dos Valadares, citou os sons advindos das discotecas, aos quais empregou o termo “bate-estaca”, referindo-se às músicas eletrônicas de base minimalista, que possuem marcação grave bem definida, tocada repetidamente durante toda a música. *“Aqui a gente chama de bate-estaca né? Aquele ‘TUM, TUM, TUM’. Isso me incomoda assim, porque... eu tava falando de som, que geralmente o som nunca chega o som completo assim, ele chega só aquele gravão né? Na orelha assim: ‘TUM, TUM, TUM’, e isso que incomoda, fica muito repetitivo assim”.*

Sobre o fandango, Pôro afirmou gostar de todas as músicas, e justificou com o fato de ser tocador. Entretanto, destacou duas músicas que disse gostar muito, a primeira “O Marinheiro”, e a segunda “O Passarinho”. Segundo Eloir, “O Marinheiro” é uma música muito bonita, que fala da Açucena, que é também o nome que escolheu para pôr em uma filha, se um dia a tiver. Sobre “O Passarinho”, contou haver um documentário do ano de 1977 sobre o Manequinho da Paz, no registro tratado como o último fazedor de viola, e ressaltou a preocupação que havia já na década de 1970, sobre o fim do fandango com a morte dos tocadores e fazedores de instrumentos, e citou como curiosidade o trabalho que a Associação Mandicuéra tem na fabricação de instrumentos, principalmente na figura do seu compadre Aorélio Domingues. Citou um verso da música: *“Passarinho preso canta, em vez de preso chorar. Porque é preso sem culpa, canta para aliviar”.* Para Eloir, *“O fandango tem essas, não é muito os versos muito rebuscados, é rima fácil, mas tem umas coisas lindas, assim”.* Segundo Pôro, as letras das músicas do fandango falam de elementos do cotidiano do caiçara: *“E o fandango tem isso, as músicas, na*

*verdade, são crônicas assim do dia-a-dia ali, da lida assim no mar, tem gente ainda que fala da roça, e sempre a morena, né? A morena. A morena é a musa inspiradora dos fandangueros. E isso que é legal, né?”*

O sotaque também foi um elemento que Eloir destacou, por estar presente não só na fala, mas também na música: *“Tem muita gente que fala: ‘– Ah, eu não entendo o que os cara canta [...]’. Eu não sei se eu já acostumei de tal modo, né? Que a gente tem um sotaque que as vezes a gente fala muito rápido, e cantando também, mas já acostumei assim, né? Então cê acaba gostando das músicas, prestando atenção [...]”*.

Ao ser questionado sobre a ocorrência de novos fandangos, Pôro citou como exemplo um trecho cantado pelo Sr. Squenine de Superagüi, como sendo um fandango feito na atualidade: *“O mundo tá mudado, hôme de cabelo comprido e mulher de cabelo cortado”*. Para explicar, retomou sua fala anterior, e disse que o fandango, por falar do cotidiano e por haver a possibilidade de improvisos quando se toca, possibilita a criação de novas letras. Entretanto, por serem crônicas, os assuntos de hoje são diferentes dos assuntos tratados nos fandangos antigos.

Ao término da entrevista, explicou do que trata a música “Marinheiro”. Em suas palavras: *“A impressão que dá assim, é que o cara tá olhando um barco, né? Que tá indo embora, e ele pede pra o marinheiro ‘me leva, me leva junto, que eu quero ver Açucena, Açucena de outra terra, ela é bonita e tem cor de canela’ né? E dá essa impressão assim que ele tá distante, e qué i embora pra terra dele, e tá pedindo uma carona pro barco”*.

## 2.2 AS MEMÓRIAS E O UNIVERSO SIMBÓLICO: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ENTREVISTAS

As entrevistas apontaram para elementos do universo simbólico, presentes no pensamento cassireriano. A partir de palavras extraídas das entrevistas, o mapa conceitual a seguir foi elaborado:



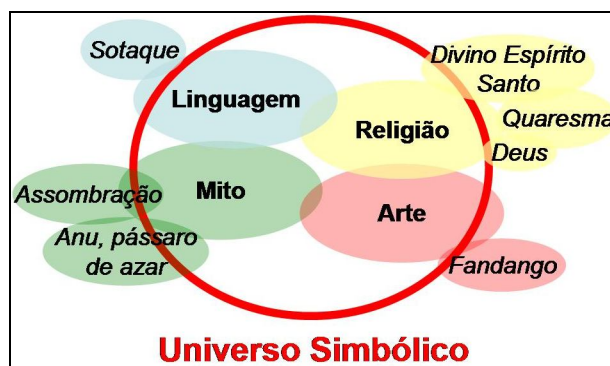


Figura 08 – Mapa conceitual: Universo simbólico caiçara  
Organizado por Marcos Torres, 2009

Cada elemento representado na figura 08 encontra referência nos relatos e histórias contadas pelos entrevistados, sendo o fandango o elemento por todos citados, o qual insere-se no universo simbólico caiçara atrelado à arte. Os demais elementos presentes na figura 08, que apareceram nas entrevistas, foram:

- A religião: citada por Eloir ao fazer referência à Bandeira do Divino Espírito Santo; presente na fala do Sr. Nemésio, ao referir-se à Quaresma, período no qual o grupo Pés de Ouro só toca se estiver representando a cultura em outra localidade; apresentada pela fé, representado por Deus, constantemente citado na entrevista concedida pelo Sr. Eugênio, que atribuía à Ele o fato de ter tido muitos amigos e nunca ter tido problemas com brigas ou desastres naturais por onde passou.
- O mito: na história contada pelo Sr. Eugênio, ao referir-se às possíveis assombrações que respondiam aos seus gritos quando voltava da pesca com seu pai; e na explicação do Sr. Romão sobre pássaro Anu, e os motivos que fizeram da música que faz referência a este pássaro ser a primeira marca tocada nos bailes de fandango.
- A linguagem: citada por Pôro ao falar do sotaque dos moradores da Ilha dos Valadares, que falam mais rápido do que as pessoas que vivem em outras localidades.

A religião, que “responde à questão da origem do mundo e da origem da sociedade humana, e deriva desta origem os deveres e as obrigações do

homem” (CASSIRER, 1994, p. 156), apresentou-se como forte elemento presente no universo caiçara. Para Eloir, o contato com a religiosidade foi o marco que o levou à busca de suas supostas raízes culturais, fazendo com que se envolvesse com os habitantes da Ilha, inserindo-se no fandango após aprender tocar adufo, ao participar de ensaios e bailes. Sua busca foi pela compreensão dos símbolos presentes nessa cultura, pautado no sentimento de identidade e pertencimento, baseado em suas experiências de infância no “Mar de Lá”, na Ilha dos Valadares.

Para o Sr. Nemésio, a guarda do período sagrado da quaresma sem fazer fandango é um dos ensinamentos que recebeu dos seus pais e dos demais fandangeiros que marcaram sua infância. Entretanto, disse aceitar o convite para tocar, caso precise fazer fandango em outras localidades, o que para ele significaria representar a cultura. Isso provém das formas atuais de fazer fandango, já que não existe mais a relação direta com o trabalho, como acontecia nos pixilhões.

Para o Sr. Eugênio, a religiosidade ficou expressa em suas constantes atribuições à Deus: sendo grato a Deus pelos muitos amigos que teve em sua vida; ao justificar não contar mentiras porque Deus não gosta; ao relatar que viajava sozinho com Deus; e também por ser grato a Deus por dar tudo de graça ao homem; além das expressões que fazem referência a Deus, que se fizeram presente ao longo de toda a sua fala.

É também no Sr. Eugênio que encontramos indícios para pensar na presença do mito na cultura caiçara. Para Cassirer “o mundo do mito é um mundo dramático – um mundo de ações, de forças, de poderes conflitantes. Em todo fenômeno da natureza ele vê a colisão desses poderes. A percepção mítica está sempre impregnada dessas qualidades emocionais” (CASSIRER, 1994, p. 128, 129). Ao narrar a história da voz que repetia seu grito, o Sr. Eugênio disse ter visto algo branco se levantando do mato, o que seria a assombração que veio para assustá-los, e ainda pensou na possibilidade da assombração ser o espírito de algum dos mortos da canoa do padre que virou. O mito também foi evidenciado na fala do Sr. Romão, quando explicou porque a música “Anu” é a primeira marca tocada nos bailes. Segundo ele, os antigos acreditavam que o anu era um pássaro de azar, que anunciava a morte de uma casa, e por isso quando a marca é tocada no início dos bailes, é para que tudo

corra bem.

A linguagem, componente do universo simbólico no pensamento de Cassirer, também foi citada por um dos entrevistados. Pôro lembrou do argumento usado por pessoas que dizem não gostar do fandango, que alegam não entenderem o que é cantado, e citou o fato de que o sotaque dos moradores do Valadares é rápido, principalmente se comparado às pessoas que vivem em Curitiba. Contudo, para os que conseguem entender o que é cantado – segundo Pôro – percebe que as letras tratam de elementos do cotidiano caiçara, e, conforme declarado por ele, há coisas lindas cantadas nos fandangos.

Segundo Cassirer “a linguagem não é um agregado de sons e palavras; é um sistema. Por outro lado, sua ordem sistemática não pode ser descrita em termos de causalidade física ou histórica. Cada idioma tem sua estrutura própria, tanto no sentido formal como material”. (CASSIRER, 1994, p. 205). Nas falas do Sr. Nemésio encontramos a ênfase na questão dos povos ilhéus como formadores da Ilha dos Valadares. Entende-se, com isso, que para ele há diferenças no modo de pensar e agir dos povos que habitam as ilhas dos demais povos. Cabe aqui a atribuição à linguagem, visto que a comunicação que se estabelece entre os ilhéus carrega seus sotaques, valores e tradições, culminando nos símbolos acerca dessa cultura.

O fandango, enquadrado no elemento “arte” do universo simbólico, se fez presente na fala de todos os entrevistados, o que já era esperado, já que todos eles são pessoas que estão ou estiveram envolvidas com o fandango, seja tocando, cantando ou dançando, ou até mesmo ensinando.

Para os entrevistados, o fandango era algo familiar desde suas infâncias. Com exceção do Pôro, os demais entrevistados citaram seus pais e/ou avós fazendo fandango. O Sr. Gerônimo citou o fandango que seu pai fazia no Borrachudo, localidade onde nasceu e cresceu. O Sr. Nemésio falou sobre o fandango que participava quando criança, ainda na Vila Fátima, o Sr. Romão explanou sobre seu contato no fandango já com oito anos de idade, nos pixilhões que seu avô organizava na Ilha dos Valadares, e o Sr. Eugênio contou suas experiências de violeiro desde adolescente, e dos mutirões que participava desde criança no município de Guaraqueçaba.

No caso do Sr. Gerônimo, mesmo lembrando do fandango que seus

pais organizavam quando ele ainda era criança, apenas depois de adulto, já morando na Ilha dos Valadares, que aprendeu e começou a tocar viola. Dessa forma, sua memória sobre o fandango remete a uma memória simbólica, por ser refeita dentro de outro contexto. Para tanto, a compreensão dos elementos que envolvem essa arte se fez necessária, pois o fandango não se caracteriza apenas pelo ritmo, mas também por tudo o que o compõem, como a presença dos tamancos, a construção dos instrumentos, as letras e melodias, as danças, etc.

Eloir, por sua vez, nasceu e cresceu na cidade antes de morar na Ilha. Sua ligação com o Valadares está em sua infância, marcada pelos banhos que lá fazia. Nos demais tocadores, parte da vida ocorreu no sítio, caracterizada pelo trabalho na roça, nas Ilhas onde moravam. No contato entre essas pessoas há o compartilhamento das experiências vividas, resultando na construção da memória, como aponta Michael Pollak:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. (Pollak, 1992, p. 05)

Para Eloir, o fato de nadar nos rios da Ilha dos Valadares, e o posterior contato com a religiosidade do lugar, despertaram nele o sentimento de pertencimento.

Contudo, o verbo “nadar” apareceu tanto na entrevista de Eloir, quanto na do Nemésio. Neste último, há ainda a referência a um povo ilhéu, que nos remete a pensar em habitantes de um lugar cercado por águas. A água é um elemento fortemente presente na paisagem da Ilha dos Valadares, não apenas pela sua estética visual, mas pelo que ela representa aos moradores. É por ela que seus moradores se comunicam com as demais ilhas, utilizando-se de barcos ou canoas. Os peixes lá pescados e os caranguejos dos seus mangues constituem parte da alimentação dos moradores. Dessa forma, a água envolve e une os habitantes da Ilha dos Valadares, sendo um elemento importante a ser pensado dentro deste universo simbólico. A água foi também citada nas entrevistas do Sr. Eugênio, que falou sobre as pescas que o envolviam desde criança, e das visitas às diferentes comunidades do litoral paranaense, aonde ia para tocar sua viola nos bailes de fandango. As pescas

apareceram também nos relatos do Sr. Romão, que nasceu e vive até hoje na Ilha dos Valadares.

Mesmo com infâncias vividas em lugares distintos, os entrevistados apresentaram elementos comuns no modo de vida, nas brincadeiras, nos relatos dos namoros, no ver e fazer fandango, no trabalho nas roças, no contato com as águas dos rios e dos mares, todos constituintes do universo simbólico, conforme o pensamento de Cassirer.

Para Tuan (1980, p. 166) “um símbolo é um repositório de significados. Os significados emergem das experiências mais profundas que se acumularam através do tempo”. A vivência em um mesmo lugar, compartilhando experiências, proporciona a comunicação simbólica, como acontece na Ilha dos Valadares, ao reunir pessoas com um passado comum, ainda que vividos separadamente. Segundo Claval,

A comunicação tem muitas vezes um conteúdo prático e técnico. Nesse caso, o problema é o de assegurar a transferência de uma quantidade importante de informações. A comunicação também pode ter um conteúdo simbólico. [...] A comunicação simbólica resulta da construção do *eu* e do *nós* através da educação e da experiência de cada um. (CLAVAL, 2002, p. 25)

A comunicação, mediadora na construção da memória coletiva, assim como as sensações e percepções individuais, ocorrem no espaço de ação. Com isso, o espaço de ação abrange elementos construídos individualmente e socialmente. Sendo as águas (do mar, dos rios e dos mangues) um elemento presente na paisagem da Ilha dos Valadares referenciado nas entrevistas, cabe destacar sua presença nos mapas mentais construídos pelos entrevistados. Através desses mapas, buscaremos interpretar o significado das representações feitas pelos fandangueiros.

### 2.3 OS MAPAS DAS ILHAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS MAPAS MENTAIS

A aplicação e coleta dos mapas mentais entre os participantes da pesquisa buscou estratégias auxiliares, para que se pudesse contemplar as distintas realidades presente entre eles. Cada entrevistado participou de dois momentos de produção dos mapas mentais. No **primeiro momento** os mapas

foram produzidos e recolhidos após o término das entrevistas, e a instrução dada a cada entrevistado era de que fizesse **dois mapas**, sendo um do lugar de onde veio e outro da Ilha dos Valadares, ambos num espaço de folha pré-determinado, conforme anexo 03. O objetivo da coleta dos mapas era que pudessem ser analisadas as espacializações e as memórias espaciais acerca dos lugares de moradia, passado e atual. A possibilidade do aparecimento de elementos que indicassem a paisagem sonora ou o universo simbólico caíçara também era esperada. No **segundo momento**, após as gravações da segunda etapa de entrevistas, foram deixadas duas folhas em branco para a produção de mais dois mapas mentais, que seriam recolhidas no dia posterior às entrevistas, sob a instrução de que cada entrevistado produzisse **dois desenhos**: um do lugar onde morava, e outro da Ilha dos Valadares. O objetivo da coleta dos desenhos sobre os lugares de moradia de cada entrevistado, passado e atual, era captar elementos que indicassem a paisagem sonora e a cultura, visto que a entrevista que os antecedia tratava especificamente destes assuntos.

Contudo, alguns desafios na produção dos referidos mapas mentais tiveram de ser superados. O primeiro desafio, já relatado anteriormente, foi o de adotar soluções para as produções dos participantes não alfabetizados, o que o Sr. Gerônimo resolveu sozinho, solicitando a ajuda da sua esposa. O segundo desafio foi buscar uma solução para a impossibilidade do Sr. Eugênio de escrever, visto que ele encontra-se enfermo, com os nervos das mãos enrijecidos, o que o impede de manusear lápis ou caneta. Dessa forma, para os dois primeiros mapas solicitados a ele, onde representaria no papel o mapa da Ilha dos Valadares e o mapa de Guaraqueçaba, sentamos ao lado dele, e seguimos com uma caneta o desenho que ele fazia apenas apontando com o dedo no papel. Para o segundo mapa mental, onde representaria em forma de desenho a Ilha dos Valadares e Guaraqueçaba, optamos por gravar a descrição do que ele colocaria no desenho. Desse modo, o Sr. Eugênio teve a produção de dois mapas representados no papel, e dois desenhos representados oralmente.

Para o Sr. Romão, como as duas entrevistas foram gravadas no mesmo dia, e também pelo fato de ele não ter vivido em outra localidade além da Ilha dos Valadares, foi solicitado que ele fizesse no primeiro momento

apenas o mapa da Ilha dos Valadares que foi entregue no dia da entrevista, e em outras duas folhas dois desenhos a serem entregues no dia seguinte, sendo que em uma seria o desenho de Valadares no passado, e em outra o desenho de Valadares atualmente. Entretanto, no desenho do segundo momento ele fez uma única representação da Ilha dos Valadares, mas que incorporou a história e as transformações nela ocorridas ao longo do tempo.

As imagens produzidas na primeira etapa da pesquisa estão assinaladas na legenda como “Representação 01”, seguido da localidade e do nome do autor. As produções da primeira etapa serão apresentadas em duas colunas<sup>40</sup>, sendo que na coluna da esquerda estão as imagens que se referem aos locais de origem de cada entrevistado, e na coluna da direita as imagens com as representações da Ilha dos Valadares. A última imagem não tem correspondente ao lado por referir-se ao único local de moradia do Sr. Romão.

Seguem as imagens colhidas na **primeira etapa da pesquisa**:

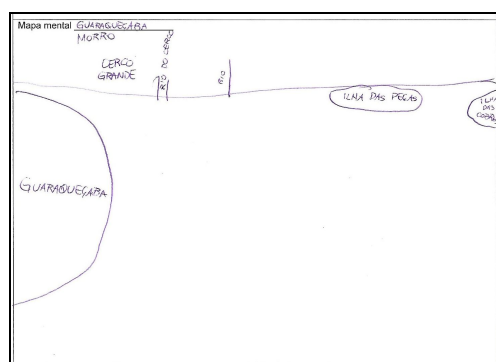


Figura 09 – Representação 01 de Guaraqueçaba.  
Eugênio dos Santos

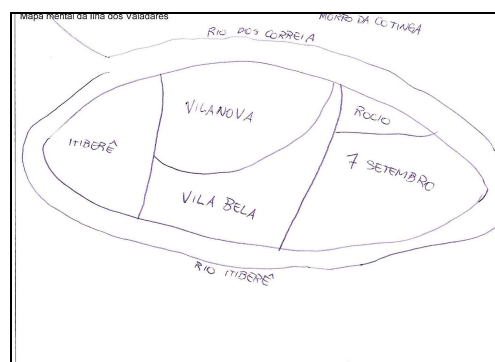


Figura 10 – Representação 01 da Ilha dos Valadares.  
Eugênio dos Santos

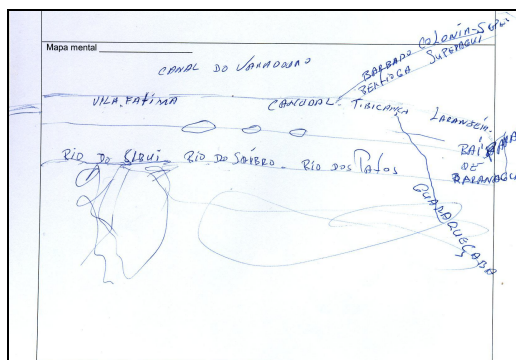


Figura 11 – Representação 01 da Vila Fátima.  
Nemésio Costa

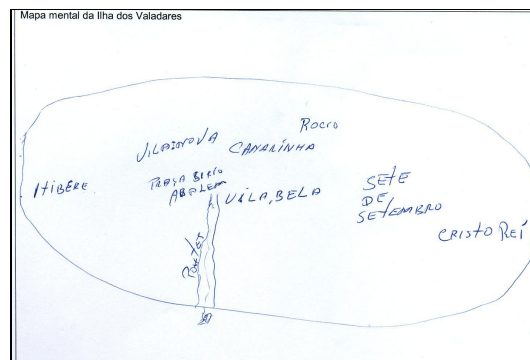


Figura 12 – Representação 01 da Ilha dos Valadares.  
Nemésio Costa

<sup>40</sup> As imagens em tamanho original encontram-se nos anexos, a partir do anexo 04.

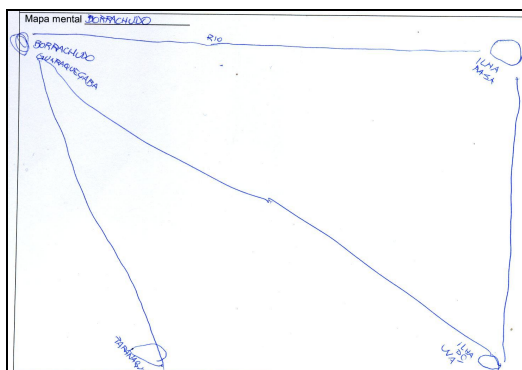


Figura 13 – Representação 01 do Borrachudo. Gerônimo dos Santos

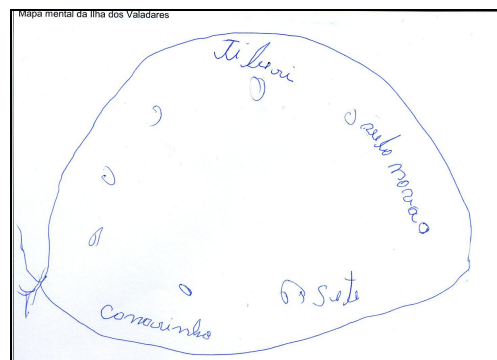


Figura 14 – Representação 01 da Ilha dos Valadares. Gerônimo dos Santos

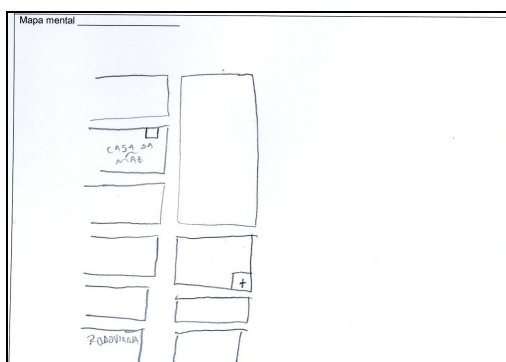


Figura 15 – Representação 01 da cidade de Paranaguá. Eloir Paulo Ribeiro de Jesus

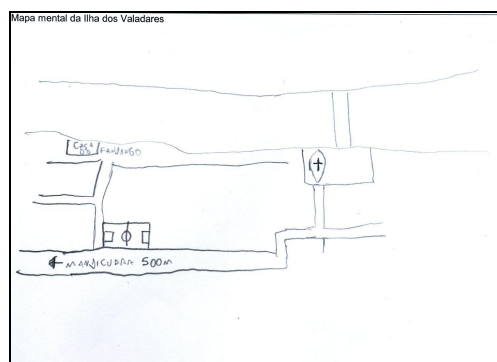


Figura 16 – Representação 01 da Ilha dos Valadares. Eloir Paulo Ribeiro de Jesus

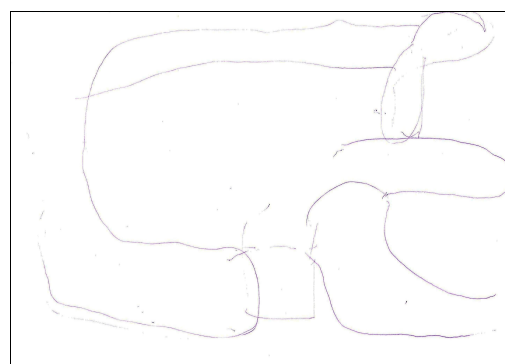


Figura 17 – Representação 01 da Ilha dos Valadares. Romão Costa

As imagens produzidas na segunda etapa da pesquisa, para a qual foram deixadas duas folhas em branco com cada entrevistado e solicitado que



fizessem dois desenhos, um da Ilha dos Valadares e outro da localidade onde morava, e recolhidas no dia seguinte à cada entrevista, estão assinaladas na legenda como “Representação 02”, seguido do nome da localidade e o nome do autor. Primeiramente estão dispostas as imagens que se referem ao local onde morava cada entrevistado antes de morar em Valadares, e posteriormente as imagens referentes à Ilha dos Valadares<sup>41</sup>. A disposição das imagens verbalizadas do Sr. Eugênio<sup>42</sup> obedecem a mesma seqüência. Seguem as imagens colhidas na **segunda etapa da pesquisa**:

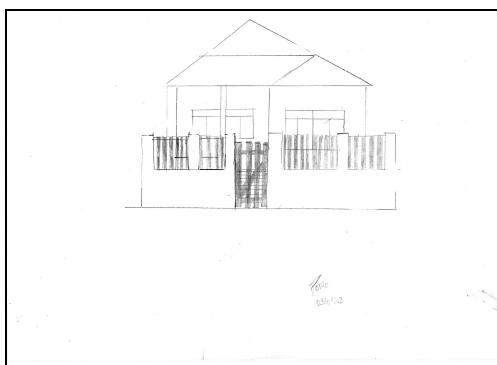


Figura 18 – Representação 02 da cidade de Paranaguá. Eloir Paulo Ribeiro de Jesus



Figura 19 – Representação 02 do Borrachudo. Gerônimo dos Santos

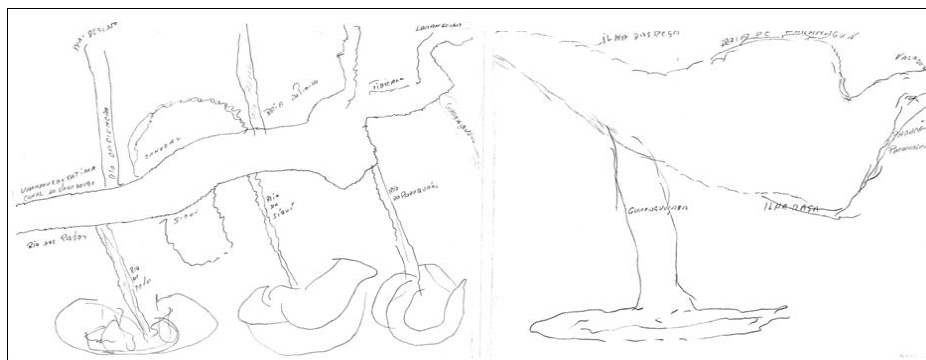


Figura 20 – Representação 02 da Vila Fátima. Nemésio Costa

“O que nós podia desenhá, o que tinha de benfeitoria onde nós morava era plantação só, né? Plantação de mandioca, arroz, milho, cana, (...) banana”.

Representação 02 de Guaraqueçaba. Eugênio dos Santos

<sup>41</sup> As imagens em tamanho original encontram-se nos anexos, a partir do anexo 09.

<sup>42</sup> Para a representação de Guaraqueçaba e da Ilha dos Valadares, Ihe foi perguntado que desenho faria para representá-las. As respostas estão transcritas abaixo de cada seqüência de imagens.

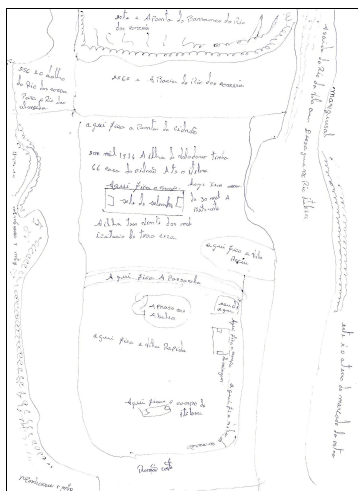


Figura 21 – Representação 02 da Ilha dos Valadares. Romão Costa

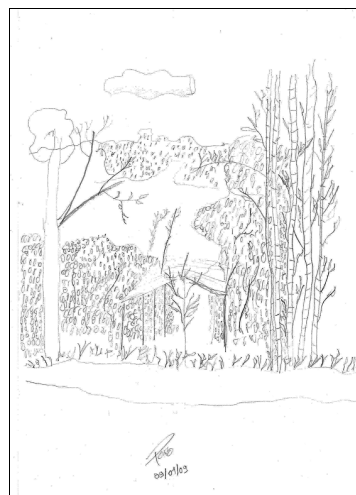


Figura 22 – Representação 02 da Ilha dos Valadares. Eloiir Paulo Ribeiro de Jesus

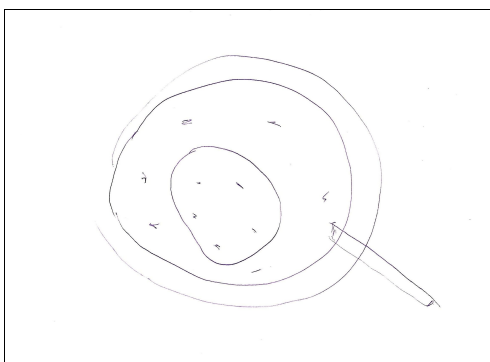


Figura 23 – Representação 02 da Ilha dos Valadares. Gerônimo dos Santos

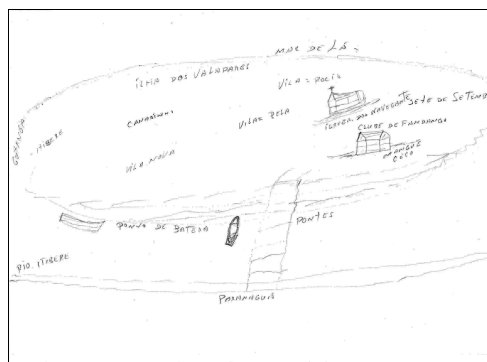


Figura 24 – Representação 02 da Ilha dos Valadares. Nemésio Costa

“Primeiramente não dá nem pra desenhá, porque os caminho hoje são rua, né? Já ta desenhado já. Isso aqui é caminho que nós andava. Que nós dizemo: rua é rua, estrada é estrada e caminho é caminho. [...] Pra mim significa que significa uma cidade. Valadares é uma cidade. Ela não é uma cidade composta iguar as otras, mas ela tá comunicada, carçõ a rua é uma cidade já. Então ocê vê, quem viu isso aqui só caminho, só caminho, e hoje ta cum carçamento, tem delegacia, né? Tem prefeitura, subprefeitura mas é, né? Já passa carro, que num tinha antigamente, só tinha promessas, tinha novidade, oferecimento dos políticos mas não faziam nada. Onde não tinha água hoje tem”.

Representação 02 da Ilha dos Valadares. Eugênio dos Santos

Os conteúdos das imagens serão analisados seguindo a metodologia Kozel, que considera a interpretação das imagens com base em quatro elementos:

- a) Forma de representação dos elementos na imagem (ícones, letras, mapas, linhas, figuras geométricas);
- b) Distribuição dos elementos na imagem (horizontalmente, isoladas, dispersas, em quadros de perspectiva);
- c) Especificidade dos ícones (representação dos elementos da paisagem natural, dos elementos da paisagem construída, dos elementos móveis, e dos elementos humanos);
- d) Outros aspectos ou particularidades.

### 2.3.1 A metodologia Kozel na interpretação dos mapas mentais

A primeira observação das imagens levou em conta as formas, sendo que os elementos selecionados foram: ícones, letras, mapas, linhas, figuras geométricas. Os ícones, tidos aqui como formas de representação gráficas através de desenhos; as letras como palavras que complementam as representações gráficas; e os mapas como forma de representação cartográfica que evidencia a espacialização do fenômeno representado.

#### Mapas

Na figura 17, enquanto desenhava, o Sr. Romão descrevia oralmente o nome de cada rio e cada localidade, representando a Ilha dos Valadares no centro do desenho. Predominam as águas em sua representação.

Nas figuras 19 e 23, o Sr. Gerônimo fez questão de explicar os desenhos quando os entregou. Na figura 19 representou Guaraqueçaba, ao centro o Borrachudo, e com os traços paralelos ao lado da margem direita as águas do rio. Na figura 23, o círculo do meio representa a Ilha, no canto inferior direito a representação da ponte, e cada ponto dentro da ilha simboliza as casas. O contorno ao redor da ilha representa as águas do rio Itiberê.

#### Ícones

Na figura 18, Pôro representou apenas a casa de sua mãe, onde viveu até mudar-se para o interior da ilha. Apesar de estar situada no centro da cidade de Paranaguá, Pôro não representou nenhum elemento a mais além da

casa, deixando transparecer que sua ligação com Paranaguá relaciona-se com os laços familiares.

A figura 22 traz a representação da propriedade onde mora Eloir, na Ilha dos Valadares, onde a mata ganha destaque, e a casa fica no centro da mesma.

#### Mapas e letras

O Sr. Eugênio preocupou-se em espacializar cada localidade da Ilha dos Valadares na figura 10, representando também os rios que circundam a Ilha, além de representar o Morro da Cotinga. Na figura 09, representou, além de Guaraqueçaba, duas ilhas, um morro, e as águas dos rios e o mar.

Na figura 20, produzida pelo Sr. Nemésio na segunda etapa da pesquisa, ele uniu duas folhas de papel A4 para representar o lugar onde viveu antes de mudar-se para Valadares. A solução para aumentar a área de representação foi iniciativa do próprio Sr. Nemésio. Dessa forma, sua representação tem início (na margem esquerda) com o canal do varadouro, que dá acesso à Vila Fátima, e segue para a margem direita da folha, até chegar na Ilha dos Valadares. Ao longo do caminho, representou cada localidade, ilhas e baías, assim como os rios e canais que são encontrados pelo caminho.

O Sr. Romão representou a Ilha na figura 21, e ao longo de sua imagem inseriu informações da Ilha dos Valadares, como a quantidade de habitantes em 1936 e atualmente, e a extensão de terras secas que possui. Representou a saída do Rio da Vila no canto superior direito, desaguando no Rio Itiberê, que se encontra ao longo da lateral direita da imagem. Representou os manguezais, e também a área nos fundos do Mercado das Ostras. Representou também o Rio dos Correia, os campos de futebol no interior do Valadares, a praça e a ponte (que chamou de passarela).

#### Mapas, ícones e letras

A figura 24 destaca, por meio dos ícones, a igreja dos navegantes, o clube de fandango e as canoas no Rio Itiberê. Foi também representada a ponte, o mar de lá, a Cotinga, assim como os bairros da ilha.

### Linhas, figuras geométricas e letras

Nas figuras 11 e 13, mapas produzidos por Nemésio e Gerônimo, respectivamente, representam o lugar onde moravam – para Nemésio a Vila Fátima, e para Gerônimo o Borrachudo –, as águas aparecem como elemento integrador entre as ilhas onde moravam e a Ilha dos Valadares onde moram. A figura 09 também enquadra-se aqui, entretanto as águas não representam uma ligação até a Ilha dos Valadares, mas ligam Guaraqueçaba, no extremo esquerdo da imagem, até a Ilha da Cotinga, no extremo direito.

O isolamento da Ilha dos Valadares acontece nas figuras 10, 12, 14, 17 e 23 (as figuras 17 e 23 compõem-se apenas de linhas e figuras geométricas). A Ilha dos Valadares é representada separadamente da cidade de Paranaguá. Há o registro da ponte nas imagens, mas esta não integra a ilha à cidade, pois as representações ficaram restritas à Valadares, e à espacialização dos bairros no seu interior (figuras 10, 12 e 14). Para os mapas que não apresentaram letras, foi representada a espacialização das casas no interior da ilha (figura 23), e a espacialização da ilha em relação aos rios que a cercam (figura 17).

### Figuras geométricas, ícones e letras

No mapa de onde morava Eloir (figura 15) não houve registros de água, mas no seu mapa mental da Ilha dos Valadares (figura 16) constata-se um isolamento parcial desta da cidade de Paranaguá, tendo a ponte como canal que liga esses lugares, mas com a água como elemento separador.

Entretanto, no mapa da Ilha dos Valadares produzido por Eloir (figura 15), há o registro do campo do Canarinho, presente em sua lembrança mais antiga sobre a Ilha, onde aconteceu seu contato com o ensaio da Bandeira do Divino, sendo, portanto, seu contato com a religiosidade.

### Relações para as representações orais do Eugênio dos Santos

A imagem relatada pelo Sr. Eugênio sobre o lugar onde morava está atrelada ao trabalho na roça. As imagens relatadas para a Ilha dos Valadares, pelo Sr. Eugênio, evidenciam a cidade.

## Interpretação quanto à distribuição dos elementos na imagem

A segunda classificação considerou como as formas estão dispostas na folha ao formar a imagem. Para tanto serão analisadas quanto ao aparecimento horizontal, de forma isolada, dispersa, e em perspectiva.

### Horizontal

Nesse quesito enquadram-se as seguintes imagens:

Figuras 17 e 21, de Romão Costa;

Figuras 13, 14, 19 e 23, de Gerônimo dos Santos;

Figuras 09 e 10, de Eugênio dos Santos;

Figuras 11, 12, 20, 24, de Nemésio Costa;

Figuras 15 e 16, de Eloir Paulo Ribeiro de Jesus.

### Forma isolada

Enquadra-se aqui a figura 18, de Eloir Paulo Ribeiro de Jesus.

### Dispersa

Como formas dispersas, enquadram-se as imagens:

Figura 17, de Romão Costa;

Figuras 13 e 19, de Gerônimo dos Santos;

Figura 11, de Nemésio Costa;

### Perspectiva

A única imagem produzida em perspectiva é a figura 22, de Eloir Paulo Ribeiro de Jesus.

## Interpretação quanto à especificidade dos ícones

Nessa fase da análise das imagens, além de um aprofundamento da leitura, ela trará maiores subsídios para a interpretação da paisagem sonora percebida por cada entrevistado. Em cada categoria analisada, serão descritos os elementos encontrados, e citadas as imagens que os contém.

### Representação dos elementos da paisagem natural

Água: figuras 09, 10, 11, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24.

Ilhas: figuras 09, 11 e 13.

Morro: figuras 09, 10.

Árvores: figura 22.

Manguezal: figura 21.

Plantação: representação 02 do Sr. Eugênio, sobre Guaraqueçaba.

### Representação dos elementos da paisagem construída

Ponte: figuras 12, 14, 16, 21, 23, 24.

Casa: figuras 15, 18 e 22.

Campo de futebol: figuras 16 e 21.

Clube, casa de fandango: figuras 16 e 24.

Cemitério: figuras 15 e 16.

Praça: figura 21.

Posto de saúde: figura 21.

Igreja: figura 15, 16 e 24.

Rodoviária: figura 15.

Enquadra-se aqui também a descrição da representação 02 da Ilha dos Valadares do Sr. Eugênio, onde apontou o calçamento das ruas, a delegacia e a subprefeitura.

### Representação dos elementos móveis

Canoa: figura 24.

Como elementos móveis pode-se também incluir aqui a citação dos carros, na descrição da representação 02 da Ilha dos Valadares do Sr. Eugênio.

### Representação dos elementos humanos

Não houve.

## Apresentação de outros aspectos ou particularidades

Dentro da proposta metodológica em questão, este tópico tem por objetivo fazer o levantamento e a análise das mensagens presentes nos mapas mentais.

Entre os aspectos evidenciados no grupo pesquisado, estão presentes idéias que remetem ao universo caiçara, como a presença constante das águas como canal de ligação entre as localidades, ou, fazendo contraponto com o coletado nas entrevistas, a água também como provedora de alimentos.

Em oito, dos dezesseis mapas produzidos, dá-se a impressão de que a Ilha dos Valadares encontra-se isolada de outras localidades. No entanto, em todas as oito imagens (figuras 10, 12, 14, 16, 17, 21, 23 e 24) estão representados elementos que a conectam a outras localidades, sejam eles as águas ou a ponte. A suposta representação de isolamento da Ilha onde moram pode ainda ser entendido como o “modo de pensar” de quem habita as ilhas, conforme registrado na primeira entrevista do Sr. Nemésio.

Cabe destacar também que nas representações onde aparecem as ilhas como figuras geométricas fechadas (figuras 09, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 20, 21, 23 e 24), os autores das imagens preocuparam-se em representar os canais navegáveis, visto que mesmo representando a ilha e subentendendo que ao redor dela há água, não é toda essa água que é navegável, mas sim só os canais por eles representados pelos traçados.

Os mapas da primeira etapa que representam a Ilha dos Valadares (figuras 10, 12, 14), apresentam a espacialização interna da ilha, e sua relação com as águas do entorno, e a figura 16 apresenta elementos que indicam o caminho para a residência de Eloir no interior da ilha. A figura 17 apresenta a localização de Valadares em relação às águas que a circundam, mas não espacializa seu interior. Nas representações do lugar de onde vieram, ficou evidente a preocupação em mostrar o caminho que conduz à Ilha dos Valadares, mesmo quando esta não aparece na imagem, como nas figuras 09 e 15, já que na figura 09 o caminho de Guaraqueçaba até a Ilha da Cotinha indica a pretensão em representar a Ilha dos Valadares, o que não coube no espaço da folha. Nas produções de Eloir fica clara a distinção entre os lugares, visto que Valadares, quando representada, não apresenta ligações com o lugar



onde morava antes, o que indica uma separação/cisão entre o lugar de origem e a atual moradia, a Ilha dos Valadares.

Nos mapas da segunda etapa é verificável a presença de ícones, tanto representados individualmente quanto inseridos nas representações. Para esta etapa a solicitação era de que os entrevistados produzissem desenhos, mas apenas o Eloir utilizou-se de outra representação que não os mapas. Contudo, os ícones indicaram elementos da cultura. Para a religiosidade foram utilizados ícones em forma de cruz, presente nas representações de Eloir (figuras 15 e 16) e de Nemésio (figura 24). Os locais onde acontece o fandango, como a casa do fandango (figura 16) e o clube de fandango (figura 24), são ícones que representam a arte. Barcos e canoas também foram representados, indicando um modo de vida ligado à água.

As produções de Eloir chamam a atenção para sua geometria, destacando-se das demais. Na primeira etapa, os traçados retilíneos indicam um olhar urbano para a organização do espaço, já que a ênfase é dada ao arruamento. Em suas representações da Ilha dos Valadares também não se verifica a delimitação da mesma como envolta por águas, destoando das demais representações da ilha.

Os objetivos propostos para a coleta dos mapas mentais nas duas etapas foram atingidos, já que na primeira etapa foram espacializados os lugares solicitados, e no segundo momento foram revelados elementos da cultura caiçara e elementos que possuem sonoridades peculiares, como casas, campos de futebol, clubes, praça, igreja e rodoviária.

Cabe destacar a não presença de elementos humanos em nenhuma das produções. Visto que os entrevistados são fandanguieiros, em constante contato com pessoas, o fato da não representação de elementos humanos em seus mapas mentais pode indicar não reconhecimento do outro, o que aparece também nas entrevistas, quando há uma afirmação das diferenças de fandango entre as localidades, por vezes até gerando hostilidade, conduzindo a uma super-valorização do fandango feito no local de origem de cada entrevistado.

Nas representações de seus locais de origem, com exceção das produções do Pôro, ficou clara a ligação entre estes lugares e o atual local de moradia, o que pode indicar um passado que não está superado, mas reconstruído em outra localidade, que é hoje Valadares.

Dessa forma, com base nas entrevistas e nas representações espaciais dos mapas mentais, foram exploradas as memórias recentes e antigas. Nelas o elemento comum registrado pelos entrevistados foi a água, com exceção das representações produzidas por Eloir, que destoou das demais, visto que na figura 16 apresentou indícios do Rio Itiberê por meio da ponte que indicava a ligação da ilha com a cidade, e na segunda representação (figura 22), apenas a mata do interior da ilha ganhou evidência. Para os moradores mais antigos, as representações da Ilha dos Valadares apresentaram semelhanças em suas formas. Nas figuras 10, 12, 14, 17, 21, 23 e 24, Valadares aparece cercada por águas, o que pode indicar as memórias e as percepções de quem aprendeu a viver com o elemento água para alimentação, transporte, comunicação e economia.

Todavia, cabe ainda tecer relações entre os elementos evidenciados nos mapas mentais e os elementos presentes no universo simbólico caiçara, com os sons que os fandangueiros relataram em suas entrevistas. Dessa forma serão buscadas respostas acerca da possível relação entre a paisagem sonora e a cultura caiçara.

#### 2.4 DE ONDE VEM ESSE BARULHO?: A PAISAGEM SONORA E A CULTURA CAIÇARA

A Ilha dos Valadares guarda peculiaridades que avivam as memórias dos entrevistados, e contribuem para que se sintam pertencentes àquele lugar. O fandango, desde o início da pesquisa, era o elo comum entre as pessoas selecionadas. No entanto, outras características mostraram-se também comuns, e o fandango apresentou especificidades, dependendo da localidade de origem de cada entrevistado.

A paisagem sonora da Ilha dos Valadares aparece, por sua vez, não apenas como portadora do fandango, mas comporta também os sons da natureza, representada nos mapas mentais e retratada nas entrevistas pelas águas dos rios e dos mares, nos quais os caiçaras se locomoviam e pescavam. Além das águas, as entrevistas e os mapas mentais desvendaram elementos que produzem sons próprios, que, por sua vez, incorporam-se à paisagem sonora dos lugares citados, no caso, a Ilha dos Valadares e as localidades

onde morava cada entrevistado antes de mudar-se para lá.

Os sons advindos da natureza podem ser descritos pelos mencionados sons das águas, dos pássaros, dos animais terrestres e dos insetos. Entre eles foram citados:

Pelo Sr. Eugênio: socó, macuco, cachorro, cachorro do mangue, passarinho, cachoeira, pernilongo, mosquito, rio, mangue, mar.

Pelo Eloir: rio, mar, urutagua, alma de gato, coruja.

Pelo Sr. Nemésio: maré.

Pelo Sr. Romão: rio, mar.

Pelo Sr. Gerônimo: sapo, tatu.

A paisagem sonora percebida na Ilha dos Valadares pelos entrevistados mostrou especificidades, o que pode estar ligado aos diferentes locais de moradia dos entrevistados. Sr. Eugênio, Nemésio e Romão, que moram em áreas onde as ruas possuem calçamentos, e onde há um fluxo maior de veículos automotores, citaram elementos que compõem sua paisagem sonora próprios do meio urbano, como as propagandas (citado pelo Sr. Romão), os carros e motos (citados pelo Sr. Eugênio e Nemésio). O Sr. Eugênio ainda, em sua representação 02 da Ilha dos Valadares, afirmou que esta é cidade, diferente da região de Guaraqueçaba onde morava, que era sítio. Nas representações colhidas de Eloir e do Sr. Gerônimo por meio das entrevistas e dos mapas mentais, uma paisagem sonora mais próxima do natural foi retratada. O Sr. Gerônimo denominou a região onde mora de “fundos da ilha”, e afirmou que os “barulhos” que existem em Valadares estão nas regiões próximas à ponte. A Dona Inês disse ainda que antigamente o fandango era ouvido de longe, porque no sítio não tinham automóveis, o que indica o advento do surgimento dos motores, cobrindo os demais sons das paisagens sonoras. Nos materiais do Eloir, ficaram evidentes os sons das matas, representado nos mapas mentais, e relatados em suas entrevistas pelos sons dos animais que existem no interior da ilha. Nos demais entrevistados, a paisagem sonora natural foi uma evidência do passado, visto que mesmo os sons dos pássaros relatados pelo Sr. Romão, eram de pássaros que estavam engaiolados na residência do seu filho. Na entrevista do Sr. Eugênio, ao referir-se aos sons do lugar onde morava, explicou que os sons da natureza que ocorrem durante o dia diferem dos sons que ocorrem a noite, o

que mostra sua percepção em relação às paisagens sonoras *hi-fi* e *lo-fi*<sup>43</sup>. Para o Sr. Nemésio, no entanto, os sons da paisagem sonora natural encontram evidências nos relatos sobre o seu trabalho, no qual mantém contato direto com as águas e comunidades distantes, onde os sons das águas e dos demais elementos da natureza podem ser percebidos, pela distância estabelecida entre as comunidades e a cidade.

Os sons dos meios de transporte que foram citados não foram mencionados com reprovação. No entanto, duas categorias de meios de transporte foram lembradas: os meios de transporte aquáticos e os meios terrestres. Entre os aquáticos: canoa, canoa de motor e barco. Entre os terrestres: carros e motos.

Os sons das pessoas também foram lembrados: pelo Sr. Eugênio, que disse gostar de barulho de pessoas, e ainda citou o grito como um meio de comunicação usado antes do telefone; pela Dona Inês, ao se referir à quantidade de pessoas na praça próximo à ponte; e pelo Eloir, que discorreu brevemente sobre o sotaque caiçara.

Os barulhos incômodos citados estão relacionados aos amplificadores, visto que o Sr. Romão citou as propagandas ambulantes que anunciam produtos à venda. Eloir citou as músicas eletrônicas tocadas em discotecas, que produzem um som grave e repetitivo capaz de ser ouvido à distância, embora não exista no Valadares. Citou também os aparelhos de som eletrodomésticos de alguns moradores da Ilha, que ouvem em alto volume. O mesmo evento foi citado pelo Sr. Nemésio. O Sr. Gerônimo citou o barulho dos bailes, que não gostaria de morar perto, pois para ele o baile é bom só quando se está lá para se divertir.

Sobre o fandango, todos discorreram com tranqüilidade e prazer, falando de suas lembranças, e também citando as experiências vividas com a música. Fato interessante e que foi incorporado a algumas entrevistas foi a questão do título de mestre, atribuído hoje aos fandangueiros mais antigos.

---

<sup>43</sup> Segundo Schafer: "A paisagem sonora hi-fi é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais hi-fi que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos. Na paisagem sonora hi-fi, os sons se sobrepõem menos freqüentemente [...] Em uma paisagem sonora lo-fi, os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa. [...] Há fala cruzada em todos os canais, e para que os sons mais comuns possam ser ouvidos eles tem de ser intensamente amplificados". (SCHAFER, 2001, p. 71-72)

Entre os entrevistados não houve um consenso sobre o que é um mestre, mas houve consenso em afirmar que antigamente não havia essa titulação, ou ainda, que todos eram mestres, já que dominavam o fandango em sua totalidade. Em suas falas ficou evidente a preocupação com o fim do fandango pela falta de interesse dos jovens em aprender. Entretanto, nenhum entrevistado relatou ter aprendido a tocar fandango com seus pais. O Sr. Gerônimo, inclusive, relatou o quanto seu pai ficava irritado quando sabia que seus filhos tinham mexido na viola, o que contribuiu para que o Sr. Gerônimo só viesse aprender a tocar viola depois de adulto.

O fandango, tido como um registro dos sons do passado (SCHAFER, 2001, p. 151), faz-se presente quando as marcas são tocadas por cada grupo. Segundo o Sr. Romão, não há fandangos novos, e segundo o Sr. Eugênio, mesmo quem escreve novas músicas, as faz sob as bases antigas. Pôro citou um verso do Sr. Squenine de Superagüi, e explicou que o fandango fala do cotidiano, o que muda nas letras de quem compõe novos fandangos hoje é que o cotidiano de hoje não é o mesmo dos antigos fandangueiros. Mesmo mantendo as bases do passado, o Sr. Gerônimo afirmou ter aprendido o fandango observando quando criança e, depois de adulto, após tentativas, aprendeu a tocar viola. Nos relatos do Sr. Romão, Nemésio, Gerônimo e Eugênio, desde a infância observavam o fandango que seus pais faziam, para somente depois passarem a tocar. Para Pôro, que não teve sua infância envolvida diretamente com o fandango, aprendeu nos bailes e ensaios na casa do Sr. Eugênio, também observando, para depois partir para a prática com o instrumento.

A diferença entre o fandango do passado para o fandango da atualidade está na forma como é feito. Em todas as memórias relatadas, o fandango do passado estava ligado aos mutirões de trabalho. Hoje, entretanto, o fandango acontece em bailes promovidos por clubes e associações, ou mesmo como apresentações. Dessa forma, não há mais a ligação direta com o trabalho, mas ainda hoje está viva essa experiência na memória de cada tocador e dançador entrevistado. Para o Pôro, que se incorporou ao fandango depois de adulto, o domínio da história do fandango e dos códigos da cultura caiçara o faz sentir-se pertencente ao universo caiçara.

As diferenças de fandango, na música propriamente dita, ficaram por

conta das diferentes localidades em que aconteciam o fandango. Segundo o Sr. Gerônimo, muitos fandangos do passado não são tocados atualmente. Entretanto, o Sr. Romão afirma que todas as marcas de fandango são tocadas, pois acredita que existem somente as que o seu grupo executa. Entretanto, o Sr. Eugênio, ao cantar um trecho de uma música que fez, disse não ter sido reconhecida pelo seu compadre Romão como fandango. Conclui-se com isso que o modo de tocar, inclusive algumas modas, estiveram restritas a certas localidades, o que proporcionou à Ilha do Valadares possuir hoje a fusão de “muitos fandangos”. Entretanto, cada tocador, ao executar uma marca, tem a possibilidade de recordar experiências do lugar de onde veio (CARNEY, 2007, p. 132). Ao reunirem-se para tocar é proporcionado, além do compartilhamento do momento destinado à diversão, a troca de informações sobre as experiências vividas. As memórias são compartilhadas e refeitas, ao passo que as músicas e as danças – o fazer fandango – as evocam. A paisagem sonora criada pelo fandango é percebida pelos que o fazem – tocadores, batedores e os que dançam – trazendo elementos conhecidos do passado, refeitos no presente, o que caracteriza uma paisagem sonora que identifica o lugar e apresenta seus elementos históricos, vivos na memória dos caiçaras.

As canções dos fandangos, conforme relatado pelo Eloir em sua entrevista, tratam do cotidiano caiçara. As músicas citadas pelos entrevistados versavam sobre:

- Namoros: pelo Sr. Eugênio foram citados o “Dandão” e a música com letra de sua autoria; pelo Sr. Nemésio a “Chamarrita”; e pelo Eloir as músicas “Maré” e “Marinheiro”.
- Natureza: a música “Anu” citada pelo Sr. Romão; “Jacaré”, citada pelo Sr. Eugênio; pelo Sr. Nemésio a referência à “Onça Pintada”, “Pau Pássaro” e “Maré”; pelo Sr. Gerônimo as músicas “Tatu” e “Sapo”; e pelo Eloir a música “Passarinho”.
- Amor ao lugar de onde veio: os versos cantados pelo Sr. Eugênio, que narravam seu sentimento por Guaraqueçaba.

Os assuntos tratados nas músicas integram o universo simbólico caiçara, e quando cantadas podem transmitir imagens do lugar, e também podem servir como fonte primária para compreender a natureza e a identidade dos lugares (KONG, 1995, p. 03). Desse modo, o fandango remete às

memórias e ao modo de viver do caiçara. Os elementos do universo simbólico estão implícitos na paisagem sonora, cantada e retratada pelo fandango. (Figura 25)

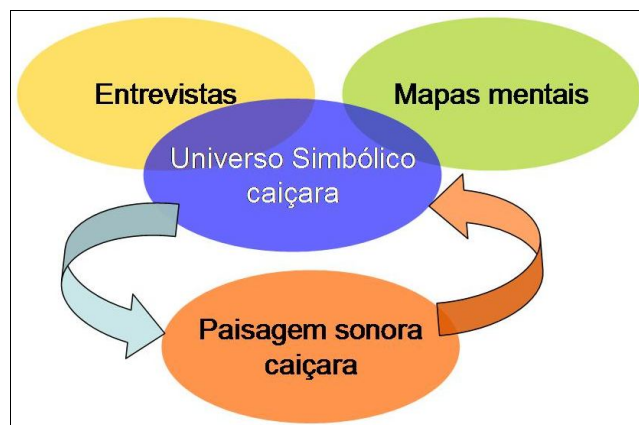


Figura 25 – Mapa conceitual da paisagem sonora caiçara  
Organizado por Marcos Torres, 2009

A memória e as representações acerca do lugar de moradia dos tocadores e dançadores entrevistados apresentaram características presentes na paisagem, que se incorporam à cultura na sua complexa cadeia de significados. Para Claval

Já não se pode acreditar na possibilidade de invocar uma razão universal para explicar a organização da realidade social. Por isso se deve informar que regularidades aparecem na vida social, que a percepção da paisagem e da realidade social é uma construção social e que perspectivas semelhantes existem nos grupos sociais. (CLAVAL, 2002, p. 24-25)

O estudo acerca da linguagem, do mito, da arte e da religião puderam nos aproximar da compreensão da cultura caiçara. As reflexões acerca da memória – fenômeno que ocorre no indivíduo e socialmente – apresentando-se, juntamente com a imaginação, mediadoras da construção simbólica, culminaram para a inter-relação entre o universo simbólico caiçara e a paisagem sonora da Ilha dos Valadares. Fazer fandango permite que as lembranças sejam contadas, nas músicas ou nas rodas de conversa. É no contato com o lugar, nas experiências vividas, que a memória é exercitada, sendo alimentada e requerida através das lembranças. As sonoridades produzidas remetem a um lugar, vivido, experienciado, percebido, e

armazenado na memória que, quando evocado, é refeito, re-significando o lugar onde se está. É a partir dos elementos da paisagem que a memória é evocada, e a paisagem sonora possui características da paisagem vivida, que evoca a memória, re-significa o lugar, e faz da Ilha dos Valadares um lugar familiar para os entrevistados.



## DE VOLTA AO CONTINENTE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

*A ponte não é de concreto, não é de ferro  
 Não é de cimento  
 A ponte é até onde vai o meu pensamento  
 A ponte não é para ir nem pra voltar  
 A ponte é somente pra atravessar  
 Caminhar sobre as águas desse momento  
 (A ponte – Lenine)*

O título do presente trabalho, inicialmente “A paisagem sonora e o fandango caiçara na Ilha dos Valadares”, sofreu alteração em virtude do amadurecimento da compreensão do conceito de paisagem sonora proporcionado pelo desenvolvimento desta pesquisa.

A paisagem sonora compreendida como todos os sons de um ambiente (SCHAFER, 2001), deve considerar também a música tocada e ouvida nos diferentes lugares. Entendida como um evento (ONG *apud* POCOCK, 1989, p. 193), deve ser analisada dentro de um recorte de tempo maior que o destinado à paisagem visual, e está totalmente atrelada à memória. A música, dessa forma, integra a paisagem sonora, e é ainda um registro dos sons de uma época (SCHAFER, 2001, p.151).

O CD “O som e o sint: uma trilha para o som e o sentido”, produzido por Hélio Zizkind, que integra o livro “O som e o sentido” de José Miguel Wisnik, aponta para as influências da paisagem sonora na música, e relaciona os ritmos do trabalho aos ritmos musicais de diferentes culturas. Halbwachs chama a atenção para a criação do ritmo no seu livro “A memória coletiva” ao afirmar que o ritmo musical é uma construção social:

Ele não existe na natureza? Não imaginamos que um homem isolado possa descobrir sozinho no espaço sonoro essas divisões rítmicas? Se algum fenômeno natural insinuasse o ritmo não haveria necessidade de recebê-lo dos outros homens. Os ruídos que nos chegam da natureza, e só dela, não se sucedem segundo uma medida ou uma cadência qualquer. O ritmo é um produto da vida em sociedade. Sozinho, o indivíduo não poderia inventá-lo. (HALBWACHS, 2006, p. 207)

Wisnik (1989, p. 33) afirma ainda que a música organiza sons que o mundo oferece, e para Blackin (*apud* PINTO, 2001, p. 224), a música é entendida como o som culturalmente organizado pelo homem. Segundo

Levintin, “[...] o estudo da música tem uma importância central para a ciência cognitiva porque a música está entre as atividades humanas mais complexas, envolvendo percepção, memória, tempo, agrupamento de objetos, atenção e (no caso da *performance*) perícia e uma coordenação complexa da atividade motora” (LEVINTIN, p. 44). Desse modo, a música apresentou-se sob a forma do fandango no presente trabalho, como importante elemento a ser considerado no levantamento das percepções e memórias dos entrevistados, assim como na busca da compreensão das construções espaciais tidas por eles, uma vez que são oriundos de diferentes localidades.

Diante do exposto, a preocupação central da presente pesquisa teve como foco fazer um levantamento das percepções e memórias dos fandagueiros, para buscar explicações acerca da construção do espaço caiçara na Ilha dos Valadares, e a relação da paisagem sonora com a vida de cada entrevistado. Desse modo, as entrevistas e os mapas mentais buscaram contrapor Valadares aos lugares de onde vieram, onde moravam antes de passarem a viver na Ilha dos Valadares.

A paisagem sonora de Valadares mostrou-se percebida de diferentes maneiras entre os entrevistados. Com exceção de Eloir, que apontou Valadares como local onde a paisagem sonora está mais próxima do natural, os demais entrevistados apontaram para uma paisagem sonora urbana, tendo a paisagem sonora natural relacionada ao passado. Essa diferença respalda-se pelos distintos locais de origem, já que Eloir vivia na cidade, e os demais entrevistados em ilhas, denominadas sítios, com um modo de vida ligado à agricultura e à pesca.

Contudo, mesmo na Ilha dos Valadares ficou clara uma diferenciação dos lugares com base nos sons. Para o Sr. Nemésio, Romão e Eugênio, os sons da cidade mostraram-se mais evidentes nas representações do lugar onde vivem, e para o Sr. Gerônimo e Eloir, os sons evidenciados apontavam para áreas menos urbanizadas da ilha.

Para os entrevistados ilhéus de origem, a paisagem sonora relacionada ao seu local de procedência estava ligada aos elementos da natureza, onde fizeram-se presentes relatos sobre mitos e trabalho. Ao trabalho, a relação direta com o fandango fez-se em virtude dos mutirões que eram organizados nas localidades onde moravam, que consistia no trabalho na

roça durante o dia, seguido pelo baile de fandango a noite.

Todos os entrevistados passaram por um período de suas vidas sem participar dos fandangos. Romão Costa citou o período da guerra, entre os anos 1940 e 1945, que segundo ele os bailes de fandango foram proibidos, e disse ter retomado o fandango por um curto período no ano de 1950, e depois no ano de 1964, a convite do professor Inami, seguido novamente de um período sem fandango, que só foi retomado no ano de 1996, a partir do qual não parou mais. Para o Sr. Nemésio o fandango foi retomado depois de já estar morando na Ilha dos Valadares, o que indica também um período sem participar do fandango. O mesmo foi relatado pelo Sr. Gerônimo, que afirmou tocar fandango há oito anos, iniciativa adotada após ter retomado a participação nos bailes da casa do fandango, organizados pelo Sr. Eugênio. Para o Sr. Eugênio, que afirmou tocar fandango desde os 14 anos de idade, relatou pequenos momentos em que não participou dos fandangos, mas a evidência para um tempo maior aparece no relato da construção da casa do fandango, que reavivou os fandangueiros da ilha. Em todos esses casos, a retomada exigiu o exercício da memória não apenas para tocar fandango, mas também para organizar os bailes e reconstruir o fandango de suas localidades, armazenados em suas memórias.

A preocupação de que o fandango tenha referências de suas origens aparece nas falas dos entrevistados oriundos de outras ilhas, quando estes afirmam que muitas das marcas do passado não são tocadas, visto que os demais tocadores dos grupos desconhecem-nas. Sr. Romão chegou a afirmar que em Guaraqueçaba não há bons violeiros, e Nemésio e Gerônimo demonstraram vontade de que os colegas do grupo aprendam as músicas que eram tocadas em suas localidades de origem. Tais evidências apontam para a aspiração de que a paisagem sonora criada no fandango evoque imagens de suas experiências do passado.

O fato de não existir novas marcas de fandango sugere que a paisagem sonora dos bailes de fandango, armazenada na memória de cada entrevistado e relatada por eles quando referiram-se às lembranças de suas infâncias, contribuiu para que Romão Costa, Gerônimo dos Santos, Nemésio Costa e Eugênio dos Santos, retomassem o fandango, visto que, conforme já dito, cada um deles passou por um período sem fazer ou participar de

fandango em suas vidas. A retomada do fandango com base em suas memórias apresenta-se como uma evidência para a relação entre paisagem sonora, memória e cultura.

Diante dessas reflexões, vale lembrar que este trabalho é fruto do olhar de um morador do continente, portador de um modo de vida urbano, que tentou aproximar-se da cultura caiçara e trazer à luz elementos para que esta seja pensada em seu contexto, revelando suas geografias. Para Almeida “a paisagem que nos expõe um narrador com olhar estrangeiro e descompromissado é distinto daquele outro quadro vivido, carregado de significados ligados a uma história, à produção social e simbólica dos seus habitantes” (ALMEIDA, 2003, p. 72). Aproximar-se das realidades coletivas, sem deixar de lado as realidades individuais, é o desafio que o geógrafo deve tentar superar, na busca da compreensão das dinâmicas existentes em cada lugar, em cada paisagem. Trabalhos que tenham como proposta uma abordagem cultural devem atentar para os diferentes olhares dos indivíduos, buscando similitudes mas respeitando as individualidades.

A vivência e experiências produzem um sentido do lugar. Partindo desta compreensão é inevitável a conclusão de que muitos laços de identidade se manifestam na convivência com o lugar, com o território. Todavia, os significados desses laços não são marcados pela unicidade e sim pela multiplicidade de percepções. [...] É possível concluir que os *sentidos* para os lugares, para os territórios com os quais podemos nos identificar, estão sendo constantemente (re) elaborados. Estão, portanto, sempre em curso. (MENDES, ALMEIDA, 2008, p. 35)

Desse modo, a geografia aqui apresentada, que é dinâmica e aponta para novas formas de fazer fandangos, já não relacionadas aos fandangos de mutirão; novos modos de vida, quando comparados aos da cultura caiçara do passado; e novas paisagens sonoras, requer sempre um olhar atento para a formação da(s) geografia(s) dos lugares, que está pautada em diferentes percepções e memórias.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. G. de. Em busca do poético do sertão. In: ALMEIDA, M. G. de, RATTI, A. (orgs.). **GEOGRAFIA: leituras culturais**. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

APROBATO FILHO, N. **Kaleidosfone: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo. Fins do século XIX – início do XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

BERQUE, A. Paisagem-marca, Paisagem-matriz: elementos da problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROZENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

BONI, V. QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. v. 2, nº 1 (3), p. 68-80, janeiro-julho/2005.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUTTNER, A. Apreendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, A. (org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difusão Editorial, 1982.

CARNEY, G. O. Música e lugar. In: CORRÊA, R. L.; ROZENDAHL, Z. (orgs.). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CASSIRER, E. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas: I – A Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAZNOK, Y. B. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

CLAVAL, P. As abordagens da Geografia Cultural. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. (orgs.). **Explorações geográficas: percursos no fim do século**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

\_\_\_\_\_. **A geografia cultural**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

\_\_\_\_\_. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, R. L.; ROZENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

\_\_\_\_\_. “A volta do cultural” na Geografia. **Mercator – Revista de Geografia da UFC**, ano 01, n° 01, 2002. (p. 19 – 27). Disponível em: < <http://www.mercator.ufc.br/>> Acesso em: 08/10/2007.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: KOZEL, Salete; SILVA, Josué da Costa.; GIL FILHO, Sylvio Fausto (orgs.). **Da percepção e cognição à representação: reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista**. São Paulo: Terceira Margem; Curitiba: NEER, 2007.

CONSTANTINO, R. M.; FERREIRA, Y. N.. Por uma sonoridade geográfica: do grito pré-histórico aos sons de Titã. In: Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente, 2005, Londrina. **Anais...** Londrina: 2005.

COSGROVE, D. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

DIEGUES, A. C. Cultura e meio-ambiente na região estuarina de iguape-cananéia-paranaguá. In: **Museu vivo do fandango**. PIMENTEL, A.; GRAMANI, D.; CORRÊA, J. (orgs.). Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

FONTEERRADA, M. T. de O. **Música e meio ambiente: a ecologia sonora**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

GASPAR, J. O retorno da paisagem à Geografia: apontamentos místicos. In: **Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia**, XXXVI, 72, pp. 83-99, 2001.

GRAMANI, D.; CORRÊA, J. Naquele tempo, no tempo de hoje: Um panorama do fandango do litoral Norte do Paraná e Sul de São Paulo. In: **Museu vivo do fandango**. PIMENTEL, A.; GRAMANI, D.; CORRÊA, J. (orgs.). Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

GUI, C. Espaces sonores, lieux et territoires musicaux: les géographes à l'écoute. **Cafés Géographiques**. n° 1191, 16/11/2007. Disponível em: < [http://www.cafe-geo.net/article.php3?id\\_article=1191](http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1191)> Acesso em: 21/05/2008.

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

KONG, L. Popular music in geographical analyses. **Progress in human geography**. v. 19, pp. 183-198, 1995.

KOZEL, S. Mapas mentais – uma forma de linguagem: perspectivas metodológicas. In: KOZEL, S.; COSTA, J.; GIL FILHO, S. F. (orgs.). **Da percepção e cognição à representação: reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista**. São Paulo: Terceira Imagem; Curitiba: NEER, 2007.

LEVITIN, D. Em busca da mente musical. In: ILARI, B. S. (org.). **Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

LOPES, N. **Novo dicionário banto do brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LOWENTHAL, D. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, A. (org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difusão Editorial, 1982.

\_\_\_\_\_. **El pasado es un país extraño**. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

MARCHI, L.; SAENGER, J.; CORRÊA, R. **Tocadores – homem, terra, música e cordas**. Curitiba: Olaria cultural, 2002.

MARTINS, P. Teias e mediações entre os fandangos da ilha dos valadares. In: Simpósio Nacional de História, XXIII. História: Guerra e Paz, 2005, Londrina. **Anais...** Londrina: 2005. Disponível em <<http://www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposio/anais/menu.htm>> Acesso em: 15 de abril de 2008.

\_\_\_\_\_. Sobre tamancos e violas: uma descrição do fandango na ilha dos Valadares. In: DIEGUES, Antonio Carlos. (Orgs.). **Enciclopédia caiçara**, v. 5: festas, lendas e mitos caiçaras. São Paulo: Hucitec: USP/Nupaub/CEC, 2006.

MENDES, G. F.; ALMEIDA, M. G. de. Memória, símbolos e representações na configuração socioespacial do Sertão da Ressaca – Bahia. **Mercator – Revista de Geografia da UFC**, ano 07, nº 13, p. 29 – 37, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NASCIMENTO JÚNIOR, V. **História, crônicas e lendas**. Paranaguá: Prefeitura Municipal de Paranaguá, 1980.

PINTO, I. C. **Folclore no paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

PINTO, T. de O. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, nº 1, p. 222-226, 2001.

POCOCK, D. Sound and the Geographer. **Journal of the Geographical Association**. Nº 324, Vol. 74, Part 3. June 1989.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <[www.cpdoc.fgv.br/revista](http://www.cpdoc.fgv.br/revista)> Acesso em: 23/11/2007.

RIBEIRO FILHO, A. **Paranaguá na história de Portugal: suas relações com a monarquia portuguesa**. Paranaguá: Prefeitura Municipal de Paranaguá, 1967.

ROULIER, F. Pour une géographie des milieux sonores, 1999. **Cybergeogeo**, Environment, Nature, Landscape, Article 71. Disponível em: <<http://www.cybergeogeo.eu/index5034.html>> Acesso em 28/04/2005

SALGUEIRO, T. B. Paisagem e Geografia. In: **Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia**, XXXVI, 72, pp. 37-53, 2001.

SANTOS, A. V. dos. **Memória histórica de paranaguá**. Curitiba: Vicentina, 2001.

SANTOS, M. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

THOMPSON, P. **A voz do passado**: História oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TUAN, Y. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difusão Editorial, 1980.

\_\_\_\_\_. Geografia Humanística. In: CHRISTOFOLETTI, A. (org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difusão Editorial, 1982.

WATERMAN, S. Geography and music: some introductory remarks. **GeoJournal**, Springer Netherlands, vol. 65, fevereiro 2006.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



**ANEXOS**

## ANEXO 01 – FOTOS DOS PARTICIPANTES DA PESQUISA



Eugênio dos Santos  
Foto: Maria Fernanda Cordeiro, 2006



Romão Costa  
Foto: Marcos Torres, 2009



Eloir Paulo Ribeiro de Jesus  
Foto: Maria Fernanda Cordeiro, 2006



Gerônimo dos Santos (primeiro à direita) e Nemésio Costa  
(ao lado de Gerônimo)  
Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Paranaguá

## ANEXO 02 – FOTOS DOS INSTRUMENTOS UTILIZADOS NO FANDANGO



Rabeca  
Foto: Flavio Rocha, 2006



Violas em construção  
Foto: Maria Fernanda Cordeiro, 2006



Adufo  
Foto: Flavio Rocha, 2006

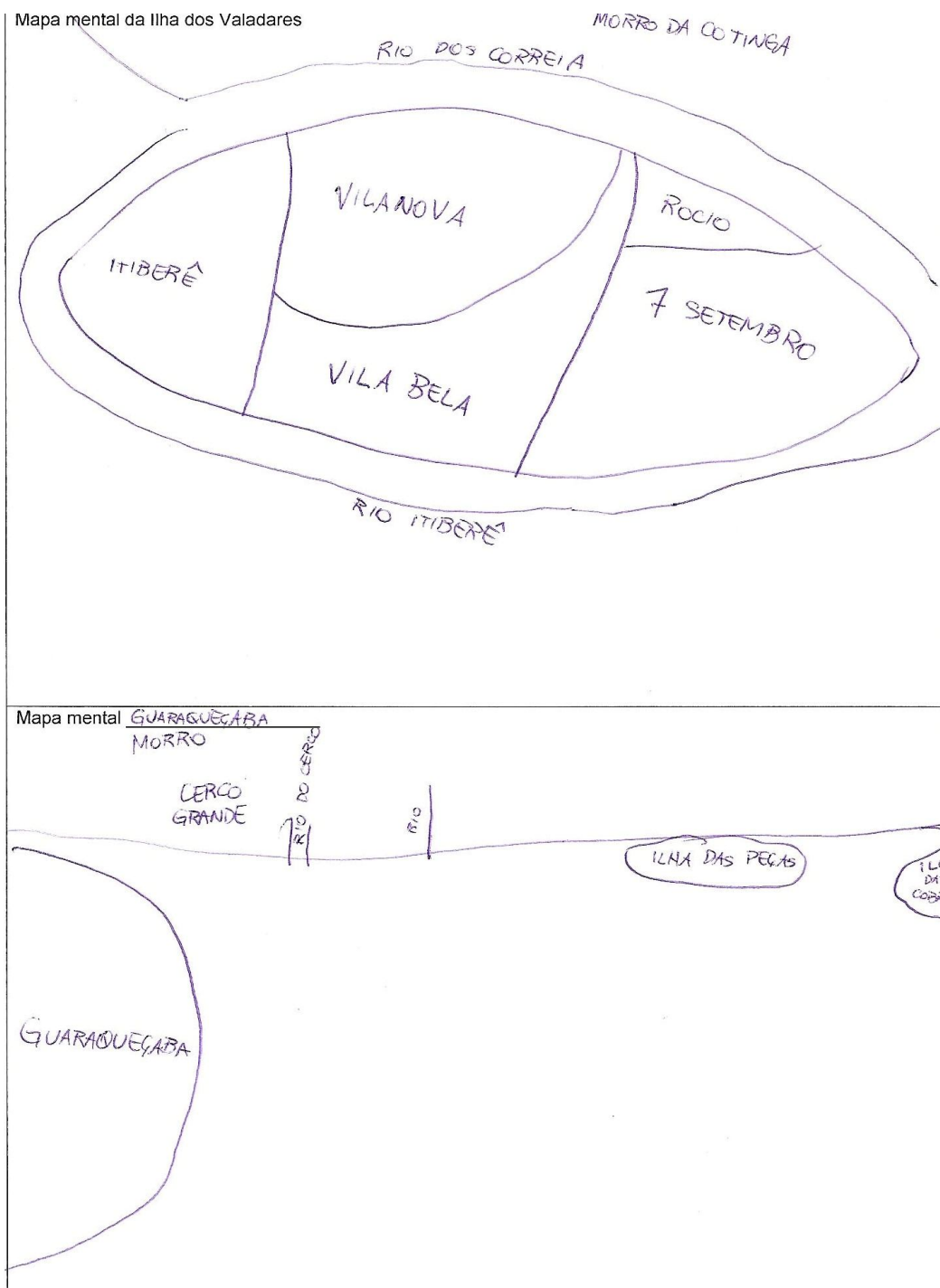


Tamancos de fandango sobre a madeira do tablado  
Foto: Flavio Rocha, 2006

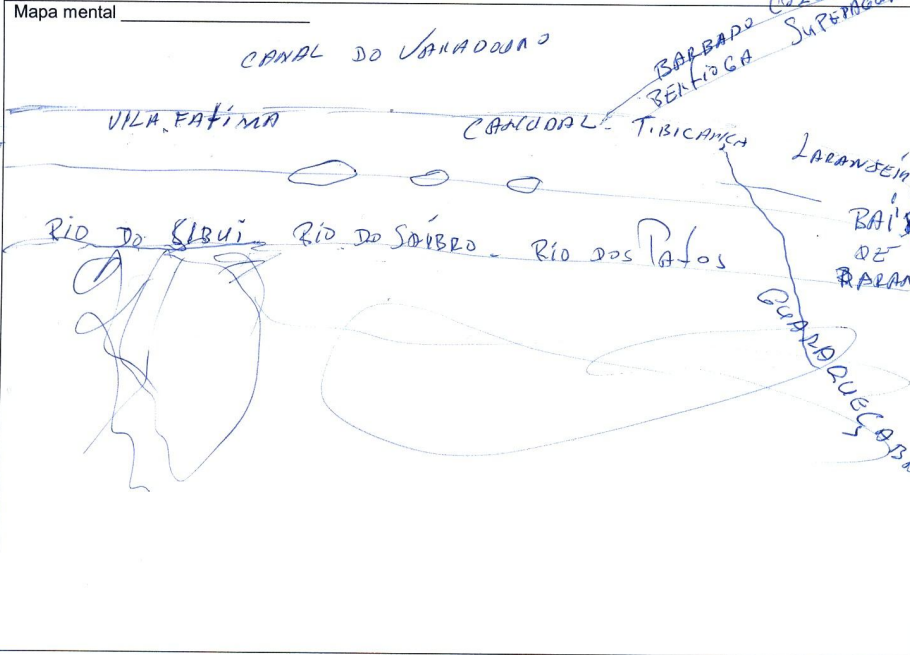
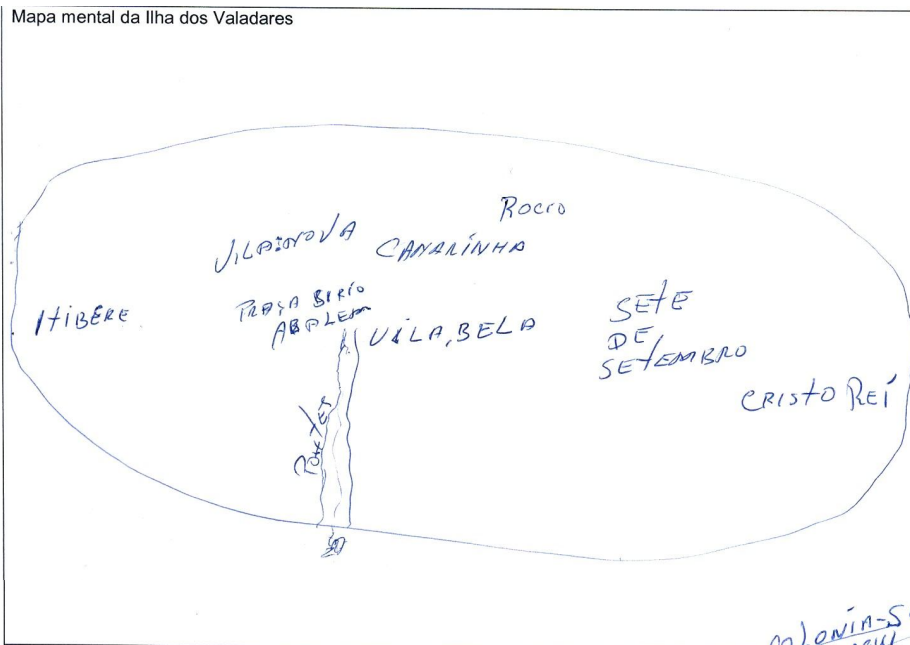
**ANEXO 03 – BASE PARA A PRODUÇÃO DOS MAPAS MENTAIS DA  
PRIMEIRA ETAPA**

Mapa mental da Ilha dos Valadares

Mapa mental \_\_\_\_\_

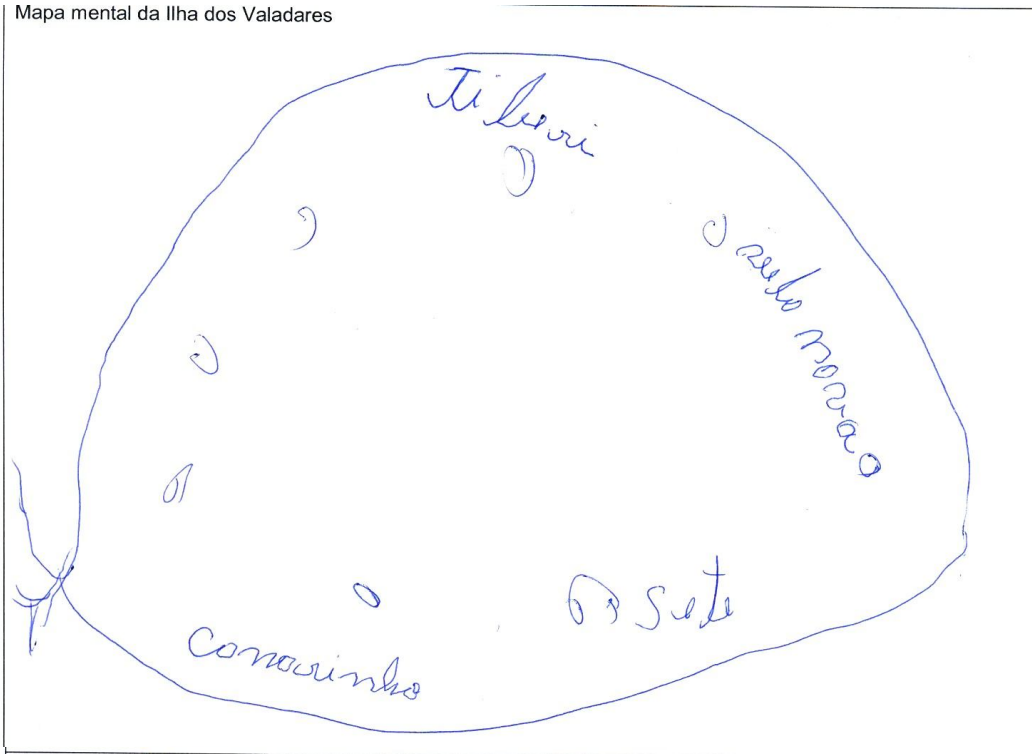
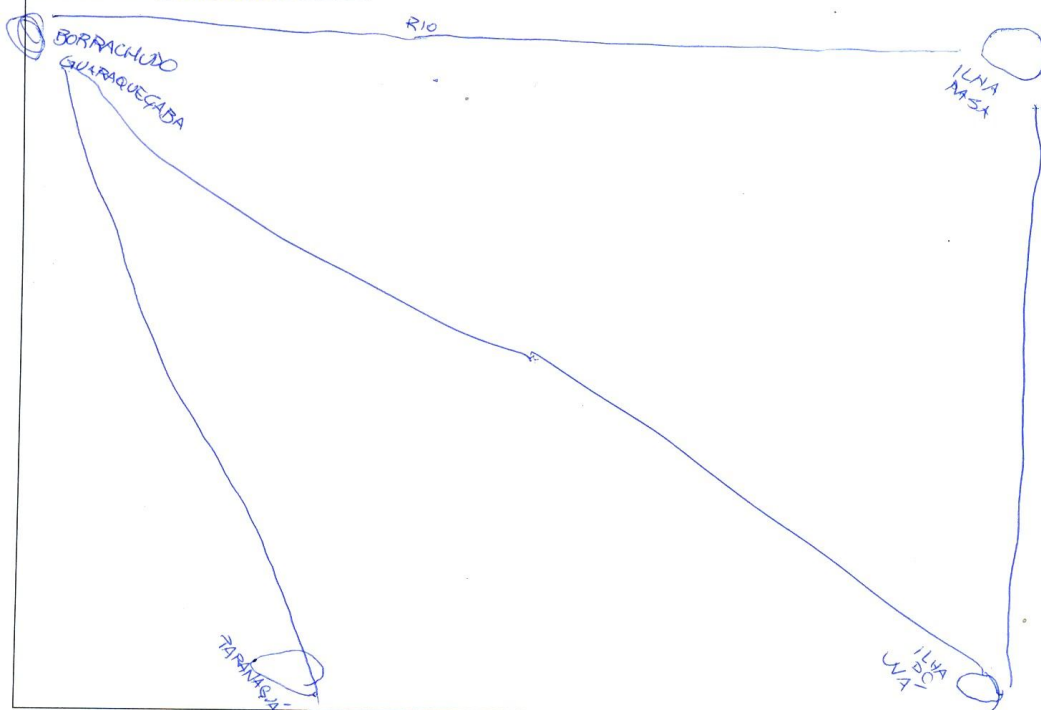
**ANEXO 04 – MAPAS MENTAIS DA PRIMEIRA ETAPA (Figuras 09 e 10)**

**ANEXO 05 – MAPAS MENTAIS DA PRIMEIRA ETAPA (Figuras 11 e 12)**



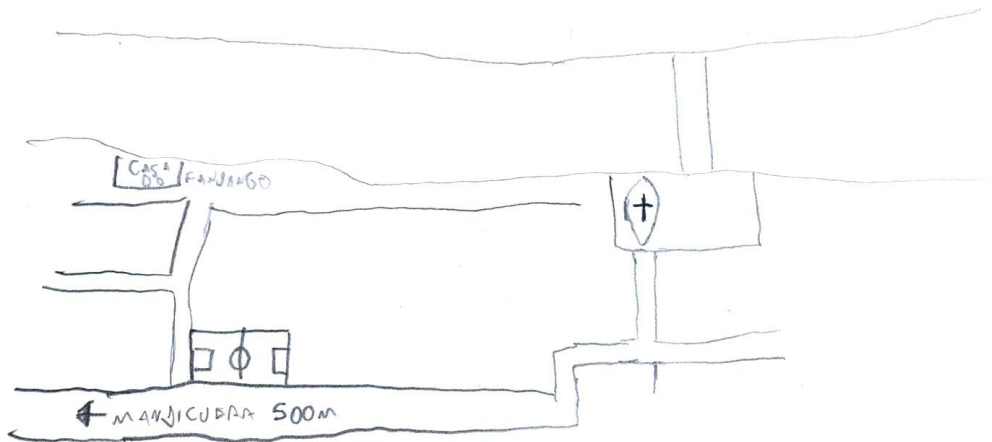
**ANEXO 06 – MAPAS MENTAIS DA PRIMEIRA ETAPA (Figuras 13 e 14)**

Mapa mental da Ilha dos Valadares

Mapa mental BORRACHUDO

**ANEXO 07 – MAPAS MENTAIS DA PRIMEIRA ETAPA (Figuras 15 e 16)**

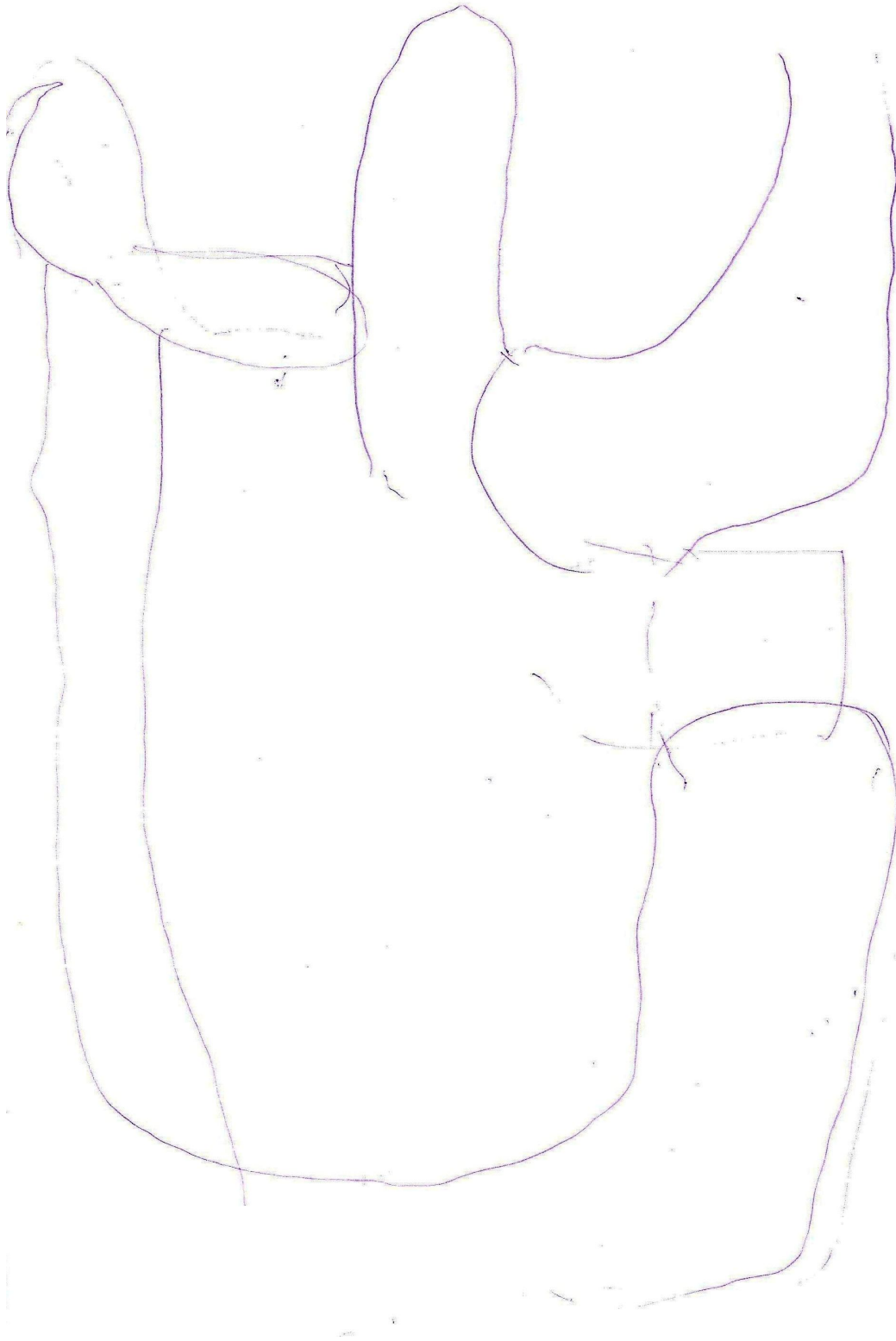
Mapa mental da Ilha dos Valadares



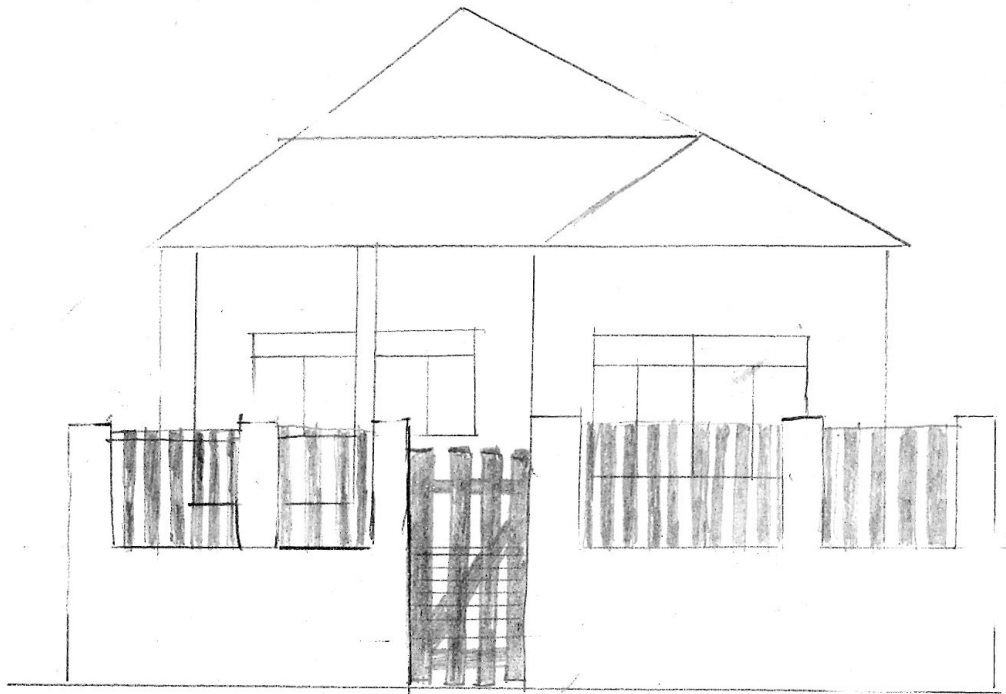
Mapa mental



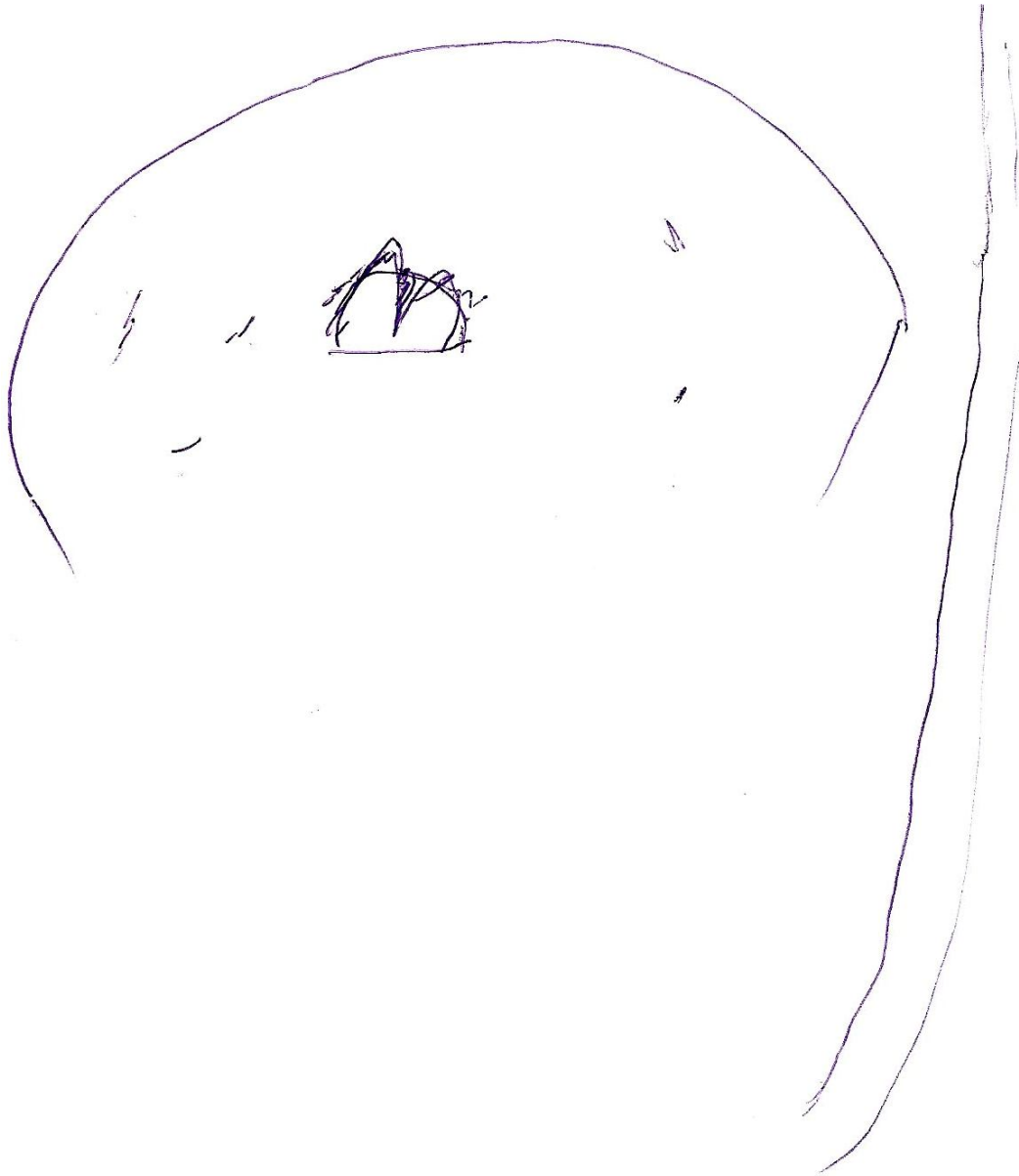


**ANEXO 08 – MAPA MENTAL DA PRIMEIRA ETAPA (Figura 17)**

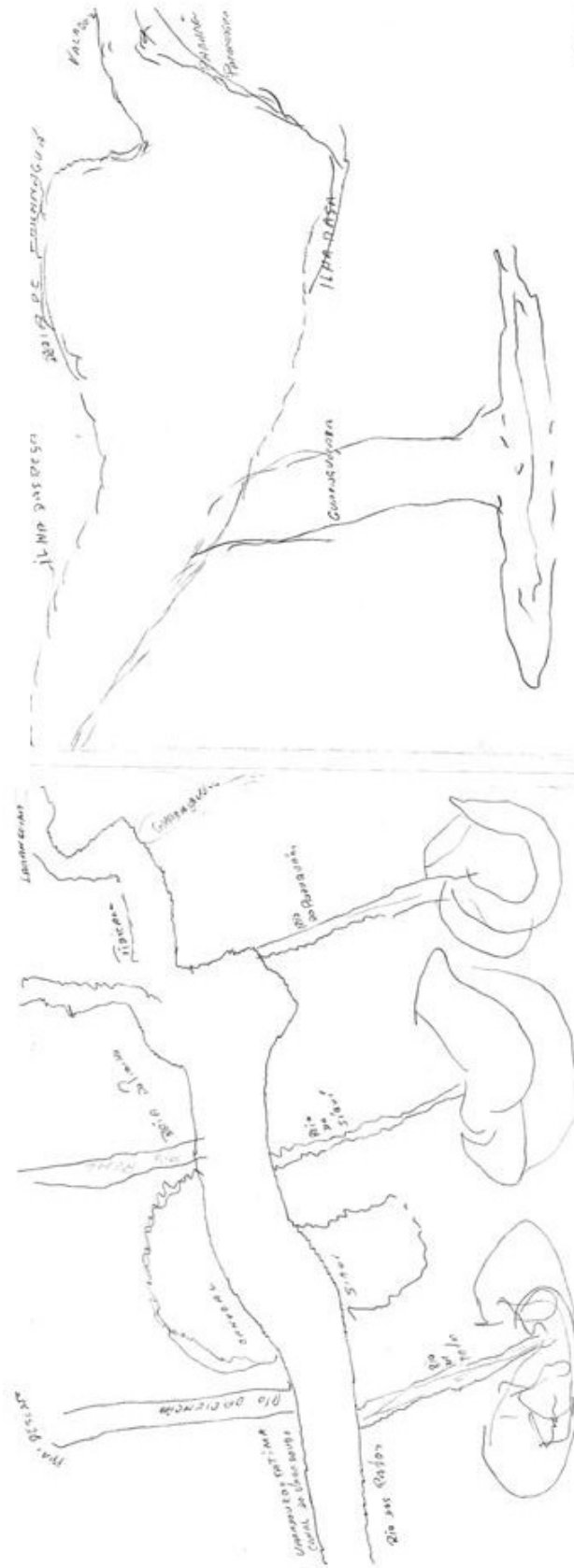
**ANEXO 09 – MAPA MENTAL DA SEGUNDA ETAPA (Figura 18)**



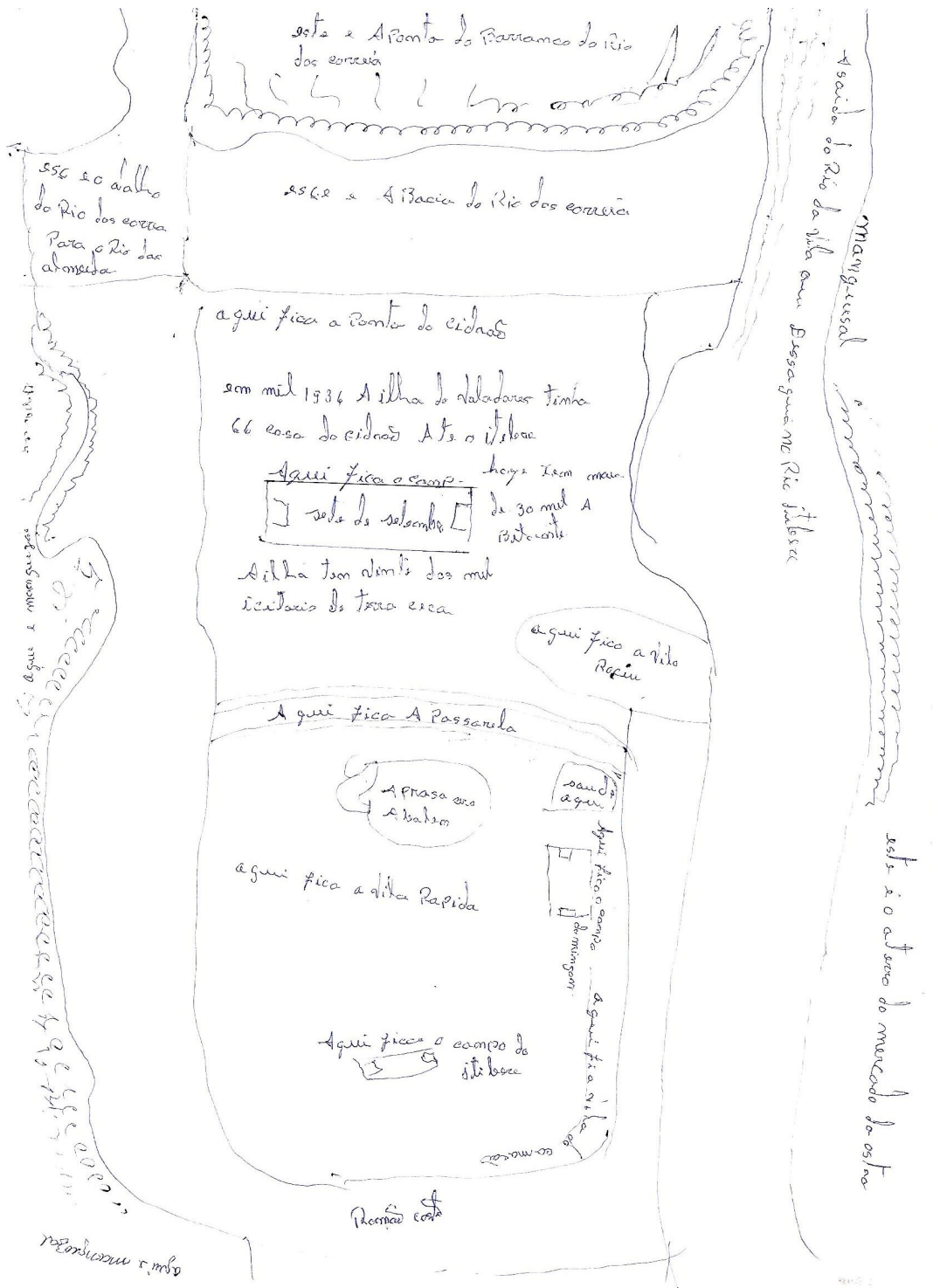
70100  
03/04/09

**ANEXO 10 – MAPA MENTAL DA SEGUNDA ETAPA (Figura 19)**

**ANEXO 11 – MAPA MENTAL DA SEGUNDA ETAPA (Figura 20)**



ANEXO 12 – MAPA MENTAL DA SEGUNDA ETAPA (Figura 21)

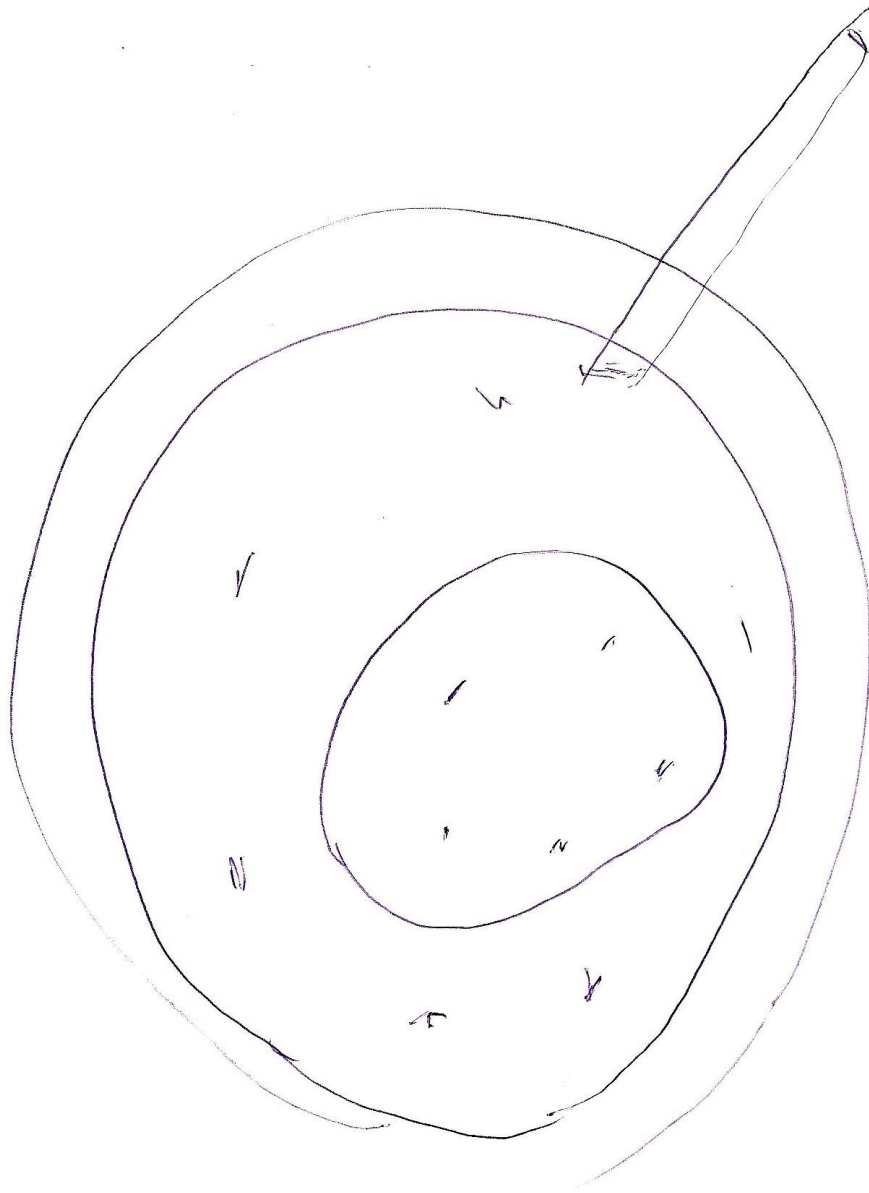


ANEXO 13 – MAPA MENTAL DA SEGUNDA ETAPA (Figura 22)



*[Signature]*  
09/01/09

**ANEXO 14 – MAPA MENTAL DA SEGUNDA ETAPA (Figura 23)**



ANEXO 15 – MAPA MENTAL DA SEGUNDA ETAPA (Figura 24)

